TRIBUNA MUSICOLOGICA

1

Scanned with OKEN Scanner

1985

EDITURA MUZICALĂ
BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner

TRIBUNA MUSICOLOGICA

1

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

pag.

La început de drum. *Cuvînt introductiv* de Viorel Cosma 7

ASPECTE ALE CREAȚIEI MUZICALE CONTEMPORANE STIL, LIMBAJ, CONSTRUCȚIE ARHITECTONICĂ 11

Doina Anca Paron-Floriștean. **Cîteva aspecte ale simetriei și asimetriei în creația muzicală românească contemporană** 12

Daniela Roxana Lomnășanu. **Repere stilistice în creația lui Tiberiu Olah** 54

Cristina Joițoiu. **Trăsături stilistice ale creației lui Liviu Glodeanu în muzica de concert** 79

Roxana Susanu. **Principii de construcție în „Simfonia I" de Pascal Bentoiu** 90

Cristina Sârbu. **Concertul instrumental în creația compozitorului D. Bughiei. Interrelația conținut-formă** 111

PORTRETE CONTEMPORANE 129

Laura Mihail. **Theodor Rogalski. — Poet al culorii sonore** 130

Dana Camil. **Henri Dutilleux. Schiță de portret stilistic** 139

PROBLEME DE ISTORIOGRAFIE MUZICALĂ 163

Cristina Andrei. **Manuscrise enesciene inedite** 164

Iulia Dinu. **Inventarul sonorităților eminesciene** 173

VALORIFICAREA MOȘTENIRII ARTISTICE, RECENZII 189

Georgeta Băcioiu. **Wilhelm Georg Berger — Un punct de vedere privind estetica formelor muzicale** 190

Monica Ioniță. **Teodor T. Burada. Opere.** 195

Tatiana Galan. **Constantin Brăiloiu. Opere.** 204

Doina Anca Paron-Floriștean. **Dimitrie Cantemir. „Cartea științei muzicii" de Eugenia Popescu-Judetz** 212

Cristina Gebescu. **Însemnările unui critic muzical — Jean-Victor Pandelescu** 225

Adriana Iacob. **George Enescu. Scrisori.** 229

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE — DOCUMENTARE 235

Laura Mihail. **Revista Fundațiilor (1934—1947).** *Studiu introductiv. Descrierea periodicului. Bibliografie analitică. Indice de nume proprii* 236

Cristina Niculescu. **Revue roumaine (1946—1980).** *Studiu introductiv. Descrierea periodicului. Bibliografie analitică. Indice de nume proprii* 262

Scanned with OKEN Scanner

LA ÎNCEPUT DE DRUM

Muzicologia românească cunoaște în prezent o efervescență creatoare fără egal față de trecut, fondarea secției de critică muzicală și muzicologie, în cadrul UNIUNII COMPOZITORILOR (1949), și a catedrelor de muzicologie de pe lîngă Conservatoarele de muzică din București, Cluj-Napoca și Iași (1976—1978), impulsionînd cercetările sistematice în domeniul artei sunetelor, prin ridicarea și impunerea unor valoroase generații de muzicologi, bizantinologi, critici muzicali și etnomuzicologi. Apariția unei publicații permanente, ca Tribuna musicologica, *devenise o necesitate, dat fiind frontul puternic al tinerei generații de cercetători, ce dorea să se exprime cît mai concret în ansamblul mișcării noastre artistice.*

În anul 1983 s-a împlinit un veac de la inițierea primului *curs de istoria muzicii de către compozitorul și criticul muzical Grigore Ventura (1839—1909), în cadrul Conservatorului de muzică și declamațiune din București (15.X.1883). După îndelungate strădanii și aprige dispute pedagogice în cadrul învățămîntului artistic din prima jumătate a veacului XX — susținute cu sacrificii, dar și cu indiscutabilă pasiune de către Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, George Breazul (București), Eduard Caudella (Iași), George Simonis, Augustin Bena (Cluj), George Onciul (Cernăuți), Zeno Vancea (Tîrgu Mureș), Alma Cornea-Ionescu, Liviu Rusu (Timișoara) — cursul de istoria muzicii a pătruns definitiv în programa analitică a viitorilor profesori, cercetători, istoriografi etc. din instituțiile noastre muzicale. După cel de-al doilea război mondial, în noile condiții de făurire a unei culturi multilaterale a viitoarelor cadre artistice și științifice, dar, mai ales, după reforma învățămîntului de toate gradele în tînăra noastră republică democrată (1948), cursurile de istoria muzicii, estetică și folclor au devenit obligatorii atît în conservatoarele de stat, cît și în viitoarele licee de muzică. Așa s-a născut prima generație de muzicologi profesioniști, cu studii superioare temeinice de istoriografie, estetică, folclor etc. Specializarea a continuat să se accentueze de la an la an, pînă au luat ființă catedrele de muzicologie în cele trei institute de învățămînt muzical superior.*

În cadrul activității de cercetare a tinerelor cadre didactice și a studenților, s-au născut cercurile științifice ale Conservatoarelor. Referatele și

Scanned with OKEN Scanner

comunicările au început — după 1964, cînd s-a sărbătorit centenarul fondării primelor noastre conservatoare de stat — să fie susținute în cadrul sesiunilor științifice anuale. Lucrările simpozioanelor au luat calea tiparului, un mare număr de tineri muzicologi impunîndu-se pe calea scrisului în periodicele Cercetări de muzicologie (București), Lucrări de muzicologie (Cluj-Napoca), Scrieri muzicologice (Iași).

Un moment important în activitatea de cercetare muzicologică din a doua jumătate a veacului XX l-a marcat apariția unor publicații periodice, ca revista Muzica (1950), Studii și cercetări de istoria artei (1954) și, mai ales, Studii muzicologice (1956). În paginile acestor reviste s-au afirmat majoritatea absolvenților învățămîntului superior. Avîntul investigațiilor în domeniul istoriei muzicii românești se deslușește cu precădere în paginile susnumitelor periodice de specialitate. Paralel, pentru cercetătorii creației populare, s-a înființat Revista de folclor (1956), unde aveau să semneze cele mai tinere talente ale etnomuzicologiei noastre.

Desigur, că frontul cercetătorilor muzicali s-a lărgit simțitor în ultimii 10—15 ani. Asistăm, în prezent, la afirmarea celei de a doua generații de tineri muzicologi, majoritatea crescuți în cercurile științifice studențești și, mai ales, în catedrele de muzicologie ale Conservatoarelor. Inițiativa Uniunii Compozitorilor de a pune bazele unui Cenaclu al tinerilor muzicologi (1977) a dus la închegarea unui nucleu de cercetători în București, capabil să asigure nu numai o continuitate de preocupări muzicale după părăsirea băncilor școlii, ci, mai ales, să pregătească viitoarele cadre ale secțiilor de creație ale instituției. Fructul lucrărilor acestor tineri cercetători îl reprezintă culegerea de studii Tribuna musicologica.

Pornindu-se de la fructuoasa experiență a unor periodice studențești (revista Orfeu a Conservatorului Ciprian Porumbescu din București și a Caietelor de muzicologie a cercului științific de istoria muzicii a aceluiași institut, 1970), Tribuna musicologica reprezintă o publicație de superioară ținută profesională, ce însumează ultimele exegeze ale celei mai tinere generații de condeie muzicologice.

După cum sugerează chiar denumirea publicației, Tribuna musicologica se dorește a fi oglinda vie, efervescentă a realității unei epoci de realizări majore ale școlii muzicale românești contemporane, cu pronunțat accent de relevare a succeselor artistice (creație, interpretare, pedagogie, valorificare a moștenirii clasice ș.a.). Departe de a avea un caracter limitativ la Cenaclul tinerilor muzicologi din Capitală, Tribuna musicologica își propune printre țelurile prioritare, atragerea, stimularea și afirmarea tuturor condeielor noii generații de cercetători. Singura cerință obiectivă impusă colaboratorilor publicației rezidă în aportul personal, original, al dezbaterii temelor propuse spre analiză. Desigur, că accentul principal din Tribuna musicologica va cădea pe investigarea fenomenului artistic contemporan

Scanned with OKEN Scanner

(îndeosebi a creației) și pe întocmirea instrumentelor de lucru ale muzicologiei actuale (documentare, bibliografie, catalogare etc.).

Tribuna musicologica apare într-un moment de maturizare a publicațiilor de specialitate, cînd Studii de muzicologie a împlinit 20 de numere anuale. După experiența necesară și utilă din anii 1956—1957 a periodicului Studii muzicologice, o treaptă de certă profesionalizare a marcat-o culegerea anuală de Studii de muzicologie (1965). De-a lungul celor două decenii de existență, acest periodic și-a asumat dificila răspundere de a promova rezultatele cele mai semnificative în istoriografia, estetica, bizantinologia, folcloristica, epistologia și pedagogia națională, constituind pentru tinerii cercetători un model de redactare a studiilor. Tribuna musicologica își propune să preia experiența volumelor Studii de muzicologie, dar va încerca să-și dobîndească un profil aparte, spre a nu dubla această publicație.

În centrul atenției tinerilor cercetători se va situa analiza creației contemporane, de pe poziția înnoirii mijloacelor de expresie a trăsăturilor stilistice particulare, a originalității formei etc. Nu întîmplător, chiar în primul număr, o parte din studii explorează lucrările lui Pascal Bentoiu, Liviu Glodeanu, Tiberiu Olah, Dumitru Bughici sau pătrund în analiza sintaxelor muzicale ale compozitorilor Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Georg Wilhelm Berger, Mihai Moldovan, Cornel Țăranu, Vasile Herman etc. Rubrica de Portrete contemporane va surprinde — sub formă micro-monografică — unele personalități ale artei naționale și universale ale zilelor noastre, încercînd să se pună bazele mult așteptatelor schițe biografice ale creatorilor secolului XX.

Investigarea trecutului muzical reprezintă o datorie permanentă a muzicologiei noastre și cu atît mai imperioasă și necesară tinerilor cercetători. Există un vast material documentar ce se cere explorat și valorificat imediat, pe care Tribuna musicologica își propune să-l înscrie ca o permanență în sumarele fiecărui volum. Tinerii trebuie să se călească la flacăra documentelor, să învețe să depisteze în arhive acele izvoare necesare întocmirii viitoarelor studii de analiză și sinteză istoriografică. Memorii, scrisori, acte, inventare, se cer publicate cît mai urgent. Un fond important, în bună parte neexplorat, fiindcă se află în colecții particulare, îl reprezintă manuscrisele muzicale din sec. XVI—XX. Munca de transcriere a manuscriselor psaltice și gregoriene, adunarea și semnalarea lucrărilor inedite ale clasicilor noștri, chiar și partiturile marilor personalități din epoca noastră (în frunte cu George Enescu) sînt operațiuni ce merită o atenție deosebită din partea tinerilor muzicologi.

În același timp Tribuna musicologica va încerca să surprindă permanent o rubrică de recenzie a cărții de muzicologie. În prezentul volum, sînt analizate cîteva colecții de Opere ale lui Constantin Brăiloiu, Teodor T.

Scanned with OKEN Scanner

Burada, Dimitrie Cantemir, volume de critică muzicală și de scrisori, publicate de Editura muzicală.

Tot pentru acoperirea unor cerințe de documentare, Tribuna musicologica *a înscris în fiecare volum o serie de* Bibliografii *ale periodicelor românești de cultură și artă din trecut și de azi* (Revista Fundațiilor *și* Revue Roumaine). *Respectînd criteriile de clasificare zecimală internațională,* Bibliografiile *vor pregăti, într-un viitor apropiat, o amplă lucrare de documentare asupra fenomenului muzical autohton din sec. XIX și XX. Sperăm să abordăm și ideea unor* Cataloage *a editurilor muzicale românești pînă la 1950, spre a obține o evidență a tipăriturilor muzicale din trecut. Desigur, că — în măsura posibilului — vom încredința rubricii de documente din* Tribuna musicologica *și acte, scrisori, cronici etc., publicate peste hotare sau păstrate în arhive străine.*

Prin această riguroasă profilare a sumarelor publicației Tribuna musicologica, *sperăm să evităm paralelismele cu* Studii de muzicologie, *deschizînd tinerilor cercetători un cîmp de activitate profesională cît mai variat și mai larg în privința tematicii, dar desigur și pe o durată îndelungată de timp.*

Tribuna musicologica *va apărea sub îngrijirea biroului de critică și muzicologie al Uniunii Compozitorilor, precum și a Cenaclului tinerilor muzicologi. De altfel, majoritatea studiilor au fost dezbătute în cercul tinerilor cercetători din București, deși unii autori sînt din provincie. Invităm, pe această cale, pe toți tinerii muzicologi, să trimită materiale spre a fi publicate în aceste volume.*

Aducem mulțumiri conducerii UNIUNII COMPOZITORILOR și Editurii muzicale, pentru încurajarea și susținerea manifestate față de activitatea Cenaclului tinerilor muzicologi. Sperăm, ca tribuna „speranțelor" condeiului românesc să confirme încrederea acordată, tînăra generație aflîndu-și în paginile acestei publicații spațiul spiritual adecvat afirmării profesionale, spre a contribui astfel la impunerea muzicologiei noastre.

VIOREL COSMA

ASPECTE ALE CREAȚIEI MUZICALE CONTEMPORANE– STIL, LIMBAJ, CONSTRUCȚIE ARHITECTONICĂ

Scanned with OKEN Scanner

Doina Anca Paron Floriştean

Câteva aspecte ale simetriei şi asimetriei în creaţia muzicală românească contemporană

„Le hasard est une chose rare... on peut le construire un peu, mais jamais l'improviser ou l'imiter"

I. Xenakis

ARTA — această modalitate specifică de reflectare a celui mai de seamă atribut uman, puterea de creaţie — este indisolubil legată de legile naturale ce se impun omului, ca parte componentă a universului în care trăim. Una din aceste legi fundamentale ce se conturează din orice analiză a fenomenelor micro şi macrostructurale din natură sau societate, este bazată pe nevoia de ordonare, de echilibrare, necesitatea proporţionării tuturor elementelor constitutive ale unui întreg.[1]

* „Întîmplarea este un lucru rar ... o putem construi puţin, dar niciodată improviza ori imita". Traducere din: Janis Xenakis — *Musiques formelles*, p. 53.

[1] De la structura atomului la sistemele solare, de la legile ce determină echilibrul ecologic la alcătuirea omului şi personalităţii sale, în materia organică ca şi în cea anorganică (în măsura în care cunoaştem în prezent toate aceste lucruri) putem afirma că universul este perfect echilibrat şi supus aceleiaşi legi generale de *ordonare*.

În acest sens, din mulţimea de argumente ce pot fi aduse, prin exemple ori citate din diverse domenii, ne oprim la următoarele fraze: „Relaţia, Sistemul, Structura şi Funcţia devin astfel momente — etape — în marea încercare omenească de a stabili pe bază de comparaţie, o ordine esenţială care să fie măcar corespunzătoare, dacă nu chiar identică cu cea originară ..." ordine care „percepută în funcţie de metodă, ori concepută în funcţie de relaţii, sisteme sau structuri, se opune oricum entropiei". (Petrişor, Marcel — „*Vitralii*" — Bucureşti, Ed. Eminescu, p. 15—16).

Am pornit astfel în scurta noastră incursiune prin creaţia muzicală contemporană românească pe coordonata unei tendinţe obiective căreia îi este circumscrisă — conştient sau nu — şi creaţia, determinînd „ordinea" interioară a actului artistic finit, fie aprioric, fie conferindu-i-se cadrul de „sistem".

Dintre numeroasele manifestări pe care arta muzicală le poate lua în scopul ordonării materialului pe care-l foloseşte, ne-am oprit în acest studiu asupra a două aspecte antinomice: „simetria" şi „asimetria", şi a raporturilor dintre ele.[2]

---

[2] Conceptul de simetrie include o serie de aspecte particulare. Însăşi definirea lui ne pune în faţa unui număr relativ mare de posibile înţelesuri, în funcţie de epocă, domeniu de definire ori context. Etimologic, cuvîntul provine din limba greacă „αμεςρωυ" însemnînd după Vitruviu „rezultat al proporţiei, proporţia este potrivirea dintre diversele părţi şi întreg" grecii considerînd „simetria" alături de sinonimul ei în acea perioadă „armonia" ca o condiţie *sine-qua-non* a frumuseţii. „Simetria" poate fi redusă la formele ei stricte, din domeniul de cercetare al geometriei, dar i se poate da şi accepţiunea mai largă de „armonie rezultată din anumite combinaţii şi proporţii regulate".

„Asimetria" cuprinde un număr mult mai larg de posibilităţi, practic formele în care se poate manifesta fiind nelimitate — cu singura condiţie de a nu intra în cadrul aspectelor simetrice. Am folosit conceptul de „simetrie" în accepţiunea de „bine proporţionat, bine echilibrat", denotînd „acel fel de concordanţă a mai multor părţi prin care ele se înglobează într-un întreg", astfel încît lărgind accepţiunea acestui termen să putem trata „asimetria" ca pe un aspect particular şi nu printr-o totală antinomie conceptuală.

În funcţie de modul în care elementele constitutive ale unui întreg dat se suprapun elementelor simetricului său deosebim mai multe tipuri de „simetrie".

— simetria bilaterală, sau simetria de oglindă
— simetria de translaţie
— simetria de rotaţie
— combinaţii de tipuri de simetrii

În cadrul aplicării ei la arta sunetelor, ne vom ocupa de simetria de translaţie (dată de repetabilitatea elementelor) ca şi de diversele tipuri de simetrie de oglindă (cu axă verticală sau orizontală) implicit de aspectul simetric al inversărilor, recurenţelor şi recurenţe inversărilor unui element muzical.

Pornind de la aceste aspecte ale simetriei, am considerat asimetria ca putînd fi de două feluri: liberă sau calculată.

Asupra aspectului liber al asimetriei, regăsibil în cadrul entropiei ori aleatorismului total, am făcut referiri doar într-o foarte mică măsură şi numai cu caracter antinomic faţă de tema propusă, considerînd „aleatorismul" (forma asimetriei liber concepute pentru muzică) opusul „ordinei"

Din aspectele posibile pe care le ia proporţionarea asimetrică prin calcul ori pe baza unei concepţii, proporţii sau modalităţi de ordonare, ne vom referi în special la simetriile bazate pe:

— secţiunea de aur (şirul lui Fibonacci)
— şirul numerelor prime
— alte şiruri concepute matematic
— posibilităţi aparţinînd teoriei mulţimilor
— alte asimetrii ce au ca punct de plecare o concepţie teoretică privind organizarea materialului sonor.

Am urmărit deasemeni pendularea dintre formele simetriei şi asimetriei, cît şi raportul dintre totalitatea modalităţilor de organizare din creaţia muzicală şi elementele libere, improvizatorice, excepţiile de la o regulă prestabilită de însăşi compozitor.

Am încercat să evităm ierarhizarea în funcție de un anume principiu organizatoric, ca și condiționarea elementului valoric, de prezența ori absența unei anumite legi sau reguli de ordonare. Pornind de la recunoașterea simbiozei dintre datele pe care gîndirea le impune și libertatea de creație, cu toate atributele ei, am aderat astfel la ideea exprimată de compozitorul și muzicologul Wilhelm Berger: „În cele din urmă, compoziția muzicală se axează pe știința și intuiția inventatorului de muzică de a conferi expresie, frumusețe, putere de comunicare și sens artistic unei materii sonore pătrunse și dominate de spiritul ordinii necesare, și în esența ei, potențial valorificabilă pe calea actelor de creație"[3]

În adevăr, existența unor modele sau metode de ordonare a materialului sonor pe diverse baze nu neagă — și nu trebuie să nege — contribuția pe prim plan a imaginației și sensibilității. Iată de ce, deși am ales spre analiză, dintre toate principiile pe care se axează construcția limbajului muzical al creației contemporane românești, legea ordinei conceptuale, considerăm muzica o însumare de inventivitate, imaginație, talent și inspirație, și nu numai un dificil meșteșug, fiind înainte de orice altceva — ARTĂ[4]

* * *

Școala românească contemporană de compoziție este considerată azi în lume o școală modernă, echilibrată, cu certe valori creative. Fără a o situa printre curentele de avangardă, înnoirile aduse de școala românească sînt evidente, iar legătura dintre tradiție cu mijloacele noi de compoziție îi asigură stabilitatea printre nenumăratele curente moderne.

Trăsătura unificatoare a tuturor creațiilor românești de astăzi o găsim în permanența tradițiilor. Dacă nu întotdeauna influența folclorică, dacă nu întotdeauna certa filiație, pe linia progresului, cu opera lui Enescu, Jora sau Paul Constantinescu, în creația muzicală românească de astăzi este permanent prezentă spiritualitatea poporului nostru, definitorie pentru transpunerea personalității umane, a resurselor artistice, a muzicalității specifice românilor în creații culte de o certă valoare.

Dacă în ceea ce privește conținutul creației românești vom putea privi întotdeauna în adîncul spiritualității poporului din care se naște, în domeniul mijloacelor artistice abordate, a formei, a limbajului muzical vom deosebi „noul", caracteristicile unei compoziții a timpului nostru, încadrată prezentului universal. Atît creația muzicală cît și lucrările de muzicologie ce au apărut în special în ultimele trei decenii atestă din ce în ce mai marea apro-

---

Măsura în care planul organizatoric este preexistent creației sau se impune necondiționat, a fost un alt element în funcție de care am organizat această lucrare.

Privind definițiile și teoretizările asupra simetriei și asimetriei am folosit ca principal material bibliografic lucrarea matematicianului Herman Wayl — *Simetria* — Introducere și Capitolul I.

[3] Berger Wilhelm. *Dimensiuni modale*. București, Ed. muzicală, 1979, p. 271.

[4] Într-o incursiune pe aceleași coordonate în domeniul artelor plastice, Charles Bouleau remarca, explicitînd intențiile cercetărilor sale astfel: „Vom rezista tentației de a vedea în aplicarea unei anumite forme privilegiate un criteriu al valorii estetice; nefiind nici matematician, nici filozof ,nu vom fi niciclnd ispitiți să dovedim că o operă este un model de frumusețe numai pentru că ea poate să satisfacă cea mai dificilă și mai savantă dintre cheme". (Bouleau, Charles — *Geometria secretă a pictorilor*. Buc., Ed. Meridiane, 1979, p. 6).

Scanned with OKEN Scanner

piere a creatorilor de un limbaj de sinteză, un limbaj nou, în care diversele modalităţi de organizare a materialului sonor, acţionînd asupra tuturor parametrilor muzicali, răspund unei concepţii moderne asupra construcţiei micro şi macrostructurale muzicale.

Ultimele lucrări teoretice aparţinînd unor compozitori ori muzicologi contemporani subliniază la rîndul lor trăsăturile caracteristice, actuala poziţie a şcolii muzicale româneşti, îndreptînd cercetările muzicologice şi analiza, cît şi însăşi creaţia muzicală spre noi dimensiuni conceptuale şi de receptare, aşezîndu-le pe criterii valorice bine definite.[5]

Pentru a putea pătrunde în adîncul creaţiei muzicale româneşti de astăzi este necesară o profundă cunoaştere a tuturor elementelor ce intră în alcătuirea compoziţiei contemporane şi care sînt supuse procesului de înnoire.

De la citatul folcloric, la prelucrarea stilizată şi pînă la esenţializare, influenţa cîntecului popular românesc se desprinde ca element de bază al creaţiei noastre culte, deosebind compoziţia românească de celelalte şcoli contemporane de compoziţie.

Alături de el, se desprind pentru fiecare perioadă de dezvoltare a muzicii româneşti rolul atît al creaţiei bizantine, asimilată culturii noastre o perioadă lungă de timp, cît şi afiliaţia la curentele compoziţionale europene ori universale, dînd astfel posibilitatea creaţiei româneşti să se integreze circuitului mondial de valori.[6]

Avînd în vedere aceste aspecte prezente într-o proporţie sau alta în întreaga areaţie românească muzicală, cu interdependenţa şi interinfluenţarea lor, nu cm urmat calea tratării lor separate pe criterii istorice ori prin trăsături definitorii pentru o lucrare sau alta. Conduşi şi de tema studiului de faţă, am încercat să includem în tratare aspectele prezentate în măsura în care ele au influenţat o parte din creaţiile muzicale ale ultimilor ani, oprindu-ne doar, acolo unde e cazul, şi asupra filiaţiei lor.

SIMETRIE — AISIŞMETRIE ÎN SISTEMELE MUZICALE

Simetria

Structura internă a creaţiilor româneşti din ultima perioadă, sistemele sonore din care iau naştere compoziţiile de astăzi, reprezintă într-un mod definitoriu şi relevant ideea de construcţie riguroasă, calculată, idee pe care o urmărim în această lucrare.

---

[5] Ne referim în primul rînd la lucrările compozitorilor şi teoreticienilor Anatol Vieru (*Cartea modurilor*), Wilhelm Berger (*Dimensiuni modale*) şi Vasile Herman (*Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*).

[6] În ceea ce priveşte modalitatea de apartenenţă a creaţiei muzicale româneşti la cultura universală, ea este îndeaproape legată de intrarea României în circuitul de valori europene (în special în ultimul secol) de pregătirea compozitorilor români în şcolile muzicale franceze şi germane cu precădere, de cunoaşterea aprofundată a culturii europene promovată de şcoala muzicală românească, de strîngerea contactelor între ţările lumii şi ţara noastră în toate domeniile, inclusiv cel cultural.

În baza noului limbaj muzical românesc întîlnim tot mai ades aplecarea spre modalism, în special spre moduri de sinteză, a căror filiație o găsim în transpunerea modurilor populare ori în sisteme sonore bazate pe diverse calcule matematice, ce corespund ideii de simetrie ori sînt de domeniul asimetriei calculate.

Cînd modalismul contemporan implică direcția folclorică, inspirația din intonațiile cîntecului popular românesc, el poate fi exprimat și prin structuri simetrice, ori transformate matematic, făcîndu-se astfel legătura cu cea de a doua direcție, a modurilor bazate pe diverse proporții.

Astfel, modurile populare diatonice pot fi privite în totalitate ca sisteme incluse unuia din preceptele de simetrie:

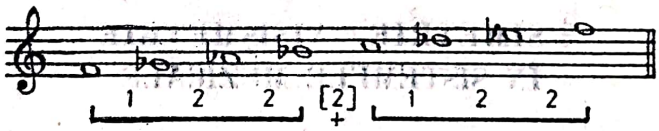
a) De translație.
(modurile alcătuite din tetracorduri identice)

b) de oglindă — verticală și orizontală.
(între moduri, ducînd la alcătuirea unui sistem sonor bine închegat, stabil, cu simetriile bazate tot pe calitatea tetracordurilor din compoziția modurilor)[7].

Simetria de translație

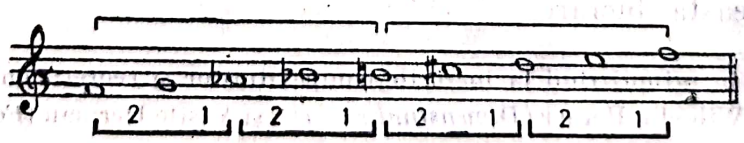
Întîlnim adesea în modurile folosite în creația românească contemporană simetria de translație, care pornește de la identitatea și repetabilitatea unei celule intonaționale de bază. În general, se poate afirma că sistemele sonore bazate pe tetracorduri au o structură definită simetric prin translație. Această structură se poate deduce — așa cum apare și în concepția elină asupra modurilor — prin repetarea identică a primului tetracord, și articularea tetracordurilor prin disjuncție.

Ștefan Niculescu — SIMFONIA



ori poate apărea ca o înșiruire de celule intonaționale echivalente din care se pot deduce sau nu tetracorduri identice:

Paul Constantinescu — CONCERTUL PENTRU PIAN

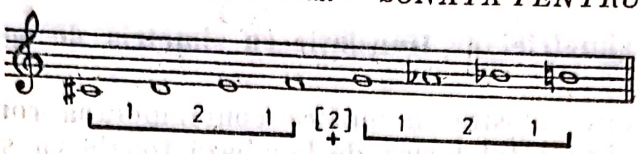


[7] Studii aprofundate pe discipline ori asupra unor aspecte specifice ale direcțiilor creației românești vechi și noi au apărut în număr mare, în special în ultimele decenii.

Ocupîndu-se în special de problemele legate de proporționări simetrice ori asimetrice în muzica noastră populară sînt studiile: Drăgoi, Sabin. *Simetrie și asimetrie în cîntul popular românesc* și Mîrza, Traian. *Simetria de oglindă în folclorul românesc.*

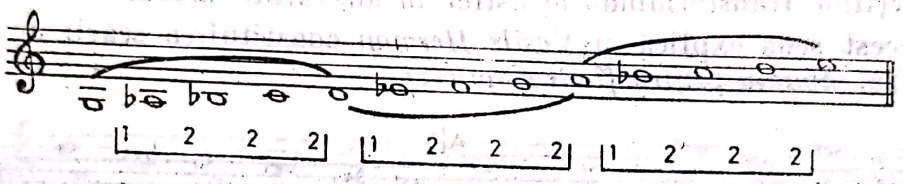
Simetria de translație poate apărea și în cadrul unor moduri nonoctaviante, fiind dedusă prin aceleași procedee: identitatea tetracordurilor, conjuncte sau disjuncte și repetarea unor moduli intonaționali de bază:

Tiberiu Olah — SONATA PENTRU CLARINET SOLO.



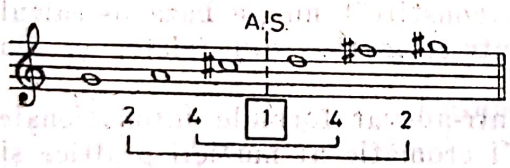
Prin repetarea scării, poate fi și conjuncție: 1—2—1—2—1—2—1—2 etc. sau prin repetarea unor unități modale mai mari, așa cum va face Paul Constantinescu preluînd din muzica bizantină tehnica „roții".[8]

Paul Constantinescu — TRIPLUL CONCERT



Simetria de oglindă

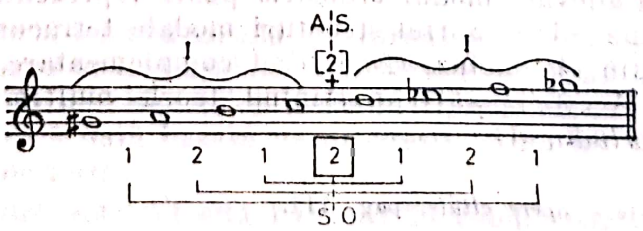
În structura altor moduri poate fi depistată și o simetrie de oglindă. În prima sa perioadă de creație, Anatol Vieru aplică o serie întreagă de posibilități de deducere a unor moduri simetrice. Un astfel de mod de bază în alcătuirea întregului material sonor este modul denumit „Miorița", care se supune unei simetrii de oglindă cu ax vertical.



Anatol Vieru — Modul MIORIȚA

Structuri modale în care pot fi depistate simetrii de oglindă, pot fi reduse însă și la simetrii de translație, prin repetarea celulei de bază, ori prin identitatea tetracordurilor, în exemplul următor unite prin ton într-o formă nonoctaviantă.

Anatol Vieru — CONCERTUL PENTRU FLAUT ȘI ORCHESTRĂ.



[8] Exemplele muzicale date sînt prezentate de Vasile Herman în *Formă și stil în noua creație românească contemporană*, pag. 88 și Adrian Diaconu în *Teoria superioară a muzicii*, p. 116—117.

* Notă: Se prescurtează A.S. = axa de simetrie; S.O. = simetrie de oglindă; S.A. = secțiunea de aur.

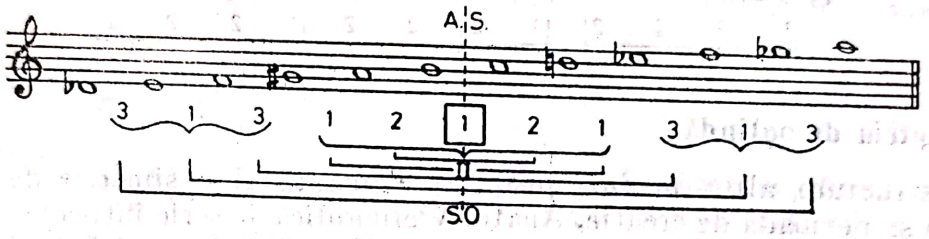
Scanned with OKEN Scanner

Această modalitate combinatorie ne conduce spre un alt aspect al deducerii simetriilor în alcătuirea sistemelor sonore ori structurilor intonaționale modale, și anume spre:

Combinarea simetriei de translație cu simetria de oglindă

Sistemele sonore folosite în muzica contemporană românească mai pot pleca, în afara originii folclorice, de la o bază tonală ca și de la serialism. O tendință generală ce caracterizează încercările compozitorilor de astăzi din România este aceea de a construi scări muzicale bazate pe una din direcțiile sus-citate, ori pornind de la oricare altă modalitate de organizare sonoră tradițională, și a le include unor sisteme derivate, bazate pe simetrie ori calcul al proporțiilor transformîndu-le astfel în adevărate moduri de sinteză.

În acest sens explică și *Vasile Herman* constituirea scării de bază din lucrarea sa, *Sonata pentru flaut și pian*:



unde simetriile interioare sînt evidente. (I=III prin translație, fiecare tetracord în parte are o simetrie de oglindă interioară, ca și întregul sistem, pe intervalul si-do) evidențiind intențiile sale componistice astfel: „Cu toată simetria interioară, acest dodecacord a fost constituit nu pe bază de calcul ci, ca un derivat al modurilor nonoctaviante cromatice din folclor și din muzica psaltică"[9].

Această formă, în care se deosebesc într-adevăr formule intonaționale ce pot fi sustrase de exemplu din Glasul VI cromatic al muzicii psaltice și din un tetracord doric, este una din multiplele posibilități de a ajunge la totalul cromatic.

Lărgind sfera acestei modalități, ce poate fi exprimată în final prin compunerea modului cromatic din structuri modale derivate a căror construcție este bazată cel mai ades pe simetrie, tot muzicianul Vasile Herman remarca „în muzica cultă, dodecacordul poate fi inclus în urma unor combinații de calcul matematic"[10]. Într-adevăr, modul cromatic poate reprezenta rezultatul unei operații de reuniune — U — a trei structuri modale tetracordale în general, care sînt fiecare din ele incluse ⊂ — fiind complementare, pentru a forma totalul cromatic.[11] Aceste operații aparținînd „teoriei mulțimilor" se pot aplica modului din *Interludiu* I.

---

[9] Herman, Vasile — *opere citate*, pag. 112.

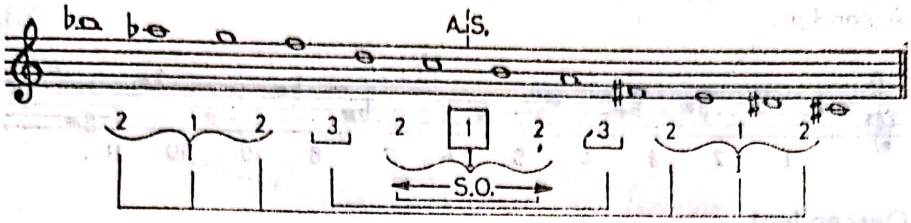
[10] Idem. ibidem. pag. 112

[11] Privind acțiunea operațiilor din teoria matematică a mulțimilor și definirea noțiunilor legate de construcția modurilor pornind de la această bază matematică a se vedea Anatol Vieru — *Cartea modurilor*, pag. 16—63 și Dinu Ciocan — *Introducere în teoria mulțimilor pentru muzicieni*.

Scanned with OKEN Scanner

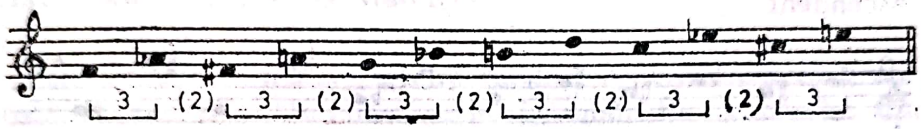
Scară descendentă:

Aurel Stroe — ARCADE

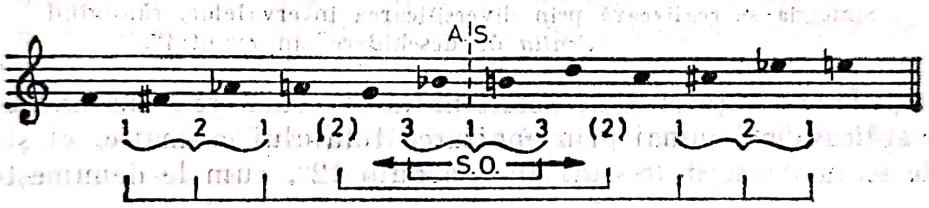


Aria lui Iona din opera cu același nume de Anatol Vieru este alcătuită tot prin reuniunea unor celule modale (clase de resturi) a căror valoare este totalul cromatic. De data aceasta este vorba de 6 moduri prin terțe, disjuncte două cîte două:

Anatol Vieru — Aria lui Iona din opera *IONA*



sau luate două cîte două:



Aceste moduri dau o succesiune de trei tetracorduri cu simetrie de oglindă interioară a fiecărui tetracord, dar și cu ax de simetrie vertical pe intervalul *si bemol- si becar* pentru întreaga structură modală.

Asupra sistemelor modale pot acționa nu numai structuri simetrice cu axa de simetrie verticală, ci și cu axa orizontală, dînd naștere la așa numitele:

Simetrii de oglindă „deschise"

Pornind tot de la tehnica serială, se poate ajunge la o altă structură a modului cromatic pe baza unei deschideri intervalice „în evantai", tehnică ce are drept urmare o alcătuire simetrică deschisă (spre dreapta ori spre stînga) cu o simetrie de această dată bazată pe progresii, și nu pe identitatea reductibilă la o celulă de bază.

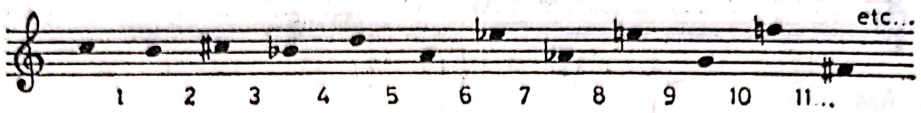
Această tehnică este folosită frecvent în compoziția contemporană[12], și o putem întîlni adeseori, sub diverse forme, și în creațiile muzicienilor români.

---

12 Tehnica aceasta poate fi intîlnită în muzica contemporană, de exemplu la Nono — *Canto sospesso* sau Messiaen *Livre d'orgue* (A se vedea Herman, Vasile — *op. cit.*, pag. 113)

de la un semiton la 11 semitonuri (7-mă mare)

Ascendent

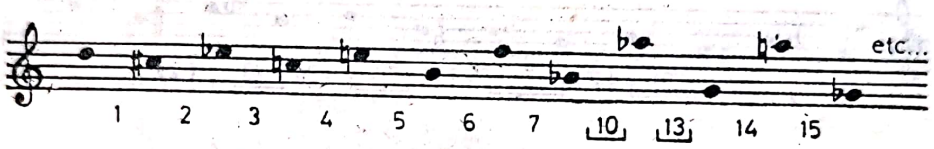


Descendent

Tehnica de deschidere „în evantai", în succesiunea sunetelor, poate apărea cu licențe, în acest caz simetria progresivă ne mai fiind perfectă, dar păstrîndu-și intenția și sensul deschiderii:

Zeno Vancea — CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ.

Ascendent

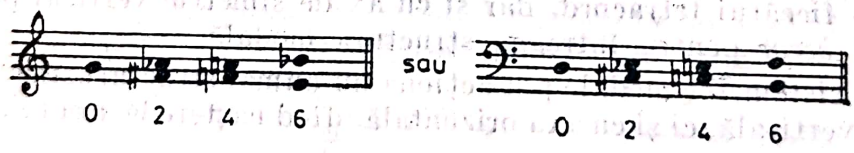


Descendent

Simetria se realizează prin diversificarea intervalelor, rămînînd *intenția* de deschidere „în evantai".

Este de la sine înțeles că această tehnică de ordonare a materialului sonor poate fi aplicată nu numai prin epuizarea totalului cromatic, ci și în fragmente de scară (clase de resturi ale „modulo 12", cum le denumește Anatol Vieru):

Vasile Spătărelu — EVENIMENT 30

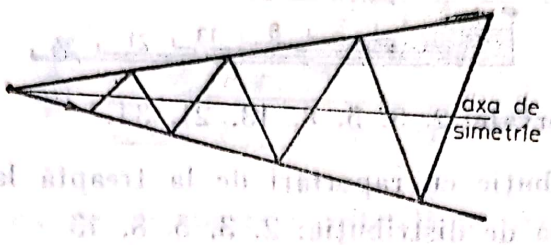


Din asemenea tehnici de prezentare a materialului sonor folosit, se deduce în primul rînd melodica. Mihai Moldovan le folosește ades în prezentarea succesivă a modului (prin orchestră sau cor) în opera frescă *Trepte ale istoriei*. Astfel ia naștere un interesant conglomerat sonor creat prin prezentarea succesivă a sunetelor totalului cromatic după tehnica deschiderii în evantai la cor ca și în orchestră (contrabas divisi) (vezi partitura lucrării din bibliografie, la pag. 52).

Se remarcă chiar din aceste exemple pe de o parte importanța alcătuirii sistemelor sonore, din care se deduc adeseori, prin păstrarea formei, parametrii muzicali ca melodica, armonia etc., cît și îndepărtarea însăși prin structura sistemului de la formele simetrice stricte. În această a doua privință este vorba de cele mai multe ori de o îmbinare a simetriei cu asimetria, de obicei însă o asimetrie al cărei viitor îl cunoaștem — în absența licențelor — cu certitudine, construcția sa plecînd de la o idee de bază.

Scanned with OKEN Scanner

În cazurile prezentate, această asimetrie calculată, chiar dacă uneori au intervenit excepții, s-a caracterizat prin permanenta adăugare a unui semiton fiecărui nou sunet, dînd naștere unei forme deschise care grafic s-ar putea transpune astfel:



Sistemele sonore se pot baza însă și pe concepte strict calculate de creare a unor asimetrii exclusive.

Sisteme sonore bazate pe simetrie

Vom restrînge sfera nenumăratelor moduri a căror structură nu prezintă una din formele simetrice de construcție, la modurile asimetrice din care se poate deduce un principiu strict de formare, în speță calcularea acestora în funcție de un principiu.

Cele două modalități des întîlnite de calculare a asimetriilor (modalități teoretizate cu deosebită atenție în lucrări muzicologice) pornesc de la două șiruri numerice bine cunoscute: șirul lui Fibonacci (transcrierea secțiunii de aur) și șirul numerelor prime. Ele sînt reprezentate în mod deosebit prin preocupările compozitorilor Wilhelm Berger și Anatol Vieru, stînd totodată la baza altor numeroase lucrări ale creatorilor români contemporani.

Șirul lui Fibonacci (Secțiunea de aur)

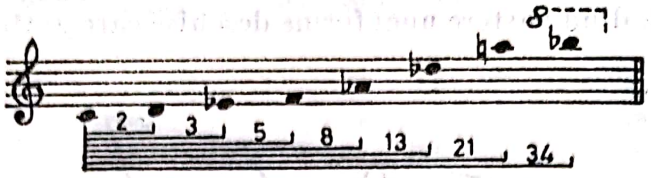
De la vechea proporție a secțiunii de aur pornește compozitorul și teoreticianul Wilhelm Berger în alcătuirea ideii conceptuale pentru toți parametrii creației sale muzicale.

În ceea ce privește modurile, W. Berger folosește transformarea numerelor din șirul lui Fibonacci în intervale, pornind de la o unitate de bază, progresiv, cu un semiton, ton, 1 ton și jumătate, două tonuri, etc. împărțind astfel modurile posibile a fi construite, pe specii. De asemeni, el construiește modurile în două grupe: prin raportarea intervalelor la tonică (sunetul de referință în construcție) ori prin interraportarea intervalică (distribuție disjunctă cu raporturi de la treaptă la treaptă).[13]

1. Specia I — unitate semitonul (1)
   Grupa A — distribuție cu raportare la fundamentală
   Tipul F — ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 13, 21, 34.

[13] Prezentarea teoriei lui Wilhelm Berger asupra construcției modurilor, în articolele autorului din revista *Muzica* și în lucrarea *Dimensiuni modale* (pag. 7—47)

Modul inițial:

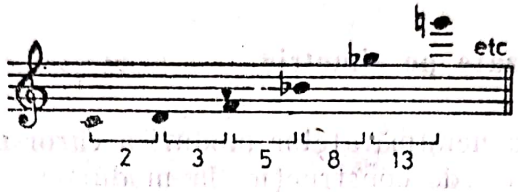


raportate la Do: intervale: 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34.

Grupa B: distribuție cu raportări de la treaptă la treaptă

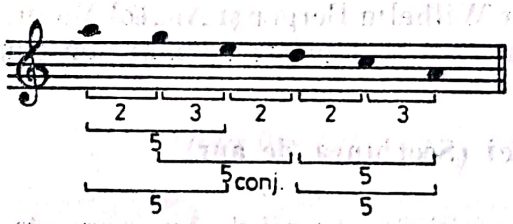
Tipul D: ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8, 13

Modul inițial:

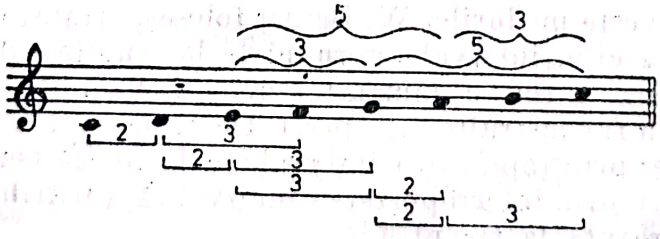


Deosebit de interesantă ni se pare filiația făcută de autor între sistemul propus de el și proporțiile scărilor pentatonice ori modurile diatonice pe care le întîlnim și în folclor:

Descendent: pentatonică



Ascendent: ionianul



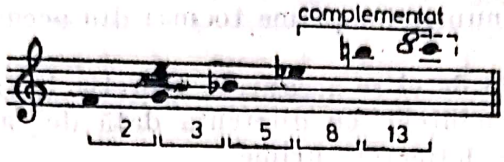
desemnînd ca punct de plecare al construcțiilor sale modale bazate pe proporțiile secțiunii de aur însăși proporțiile intervalice din cadrul modurilor atît de cunoscute de creația muzicală cultă și populară.

Tot pe șirul lui Fibonacci își construiește și compozitorul *Anton Zeman* modul folosit în lucrarea *Arhitecturi I*. Pornind de la cele două posibilități de distribuție a intervalelor, modul inițial capătă o formă îmbogățită prin complementarea sa cu resturi de clase modale derivate prin același pro-

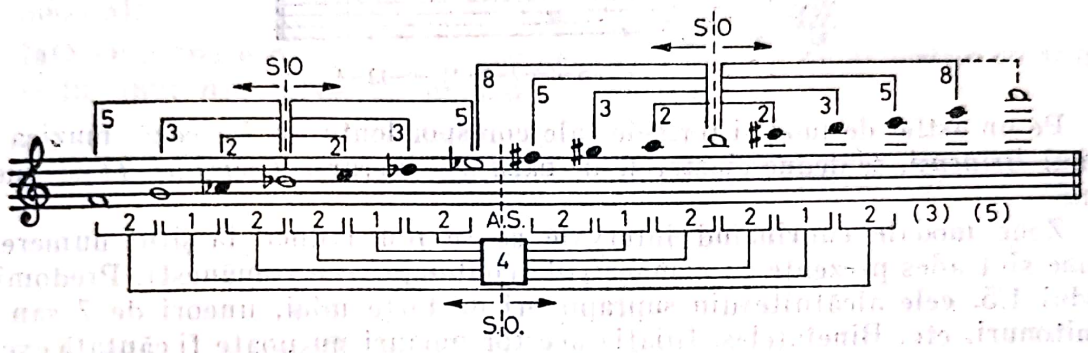
Scanned with OKEN Scanner

cedeu din treptele primei forme a modului, în sens atît descendent, cît și ascendent.

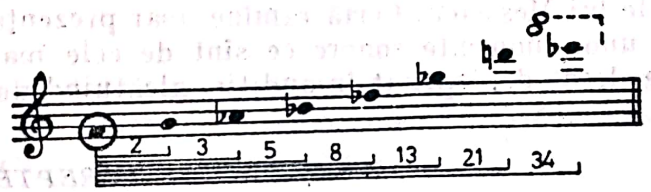
Mod de bază: 2—3—5—8—13



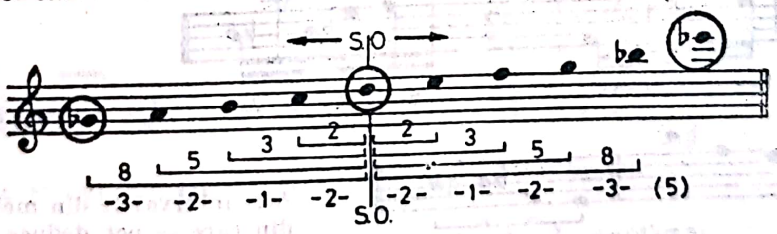
rezultînd un sistem cu axa de simetrie verticală în construcție.



II — Raportat la primul sunet: 2—3—5—8—13—21—34



Complementarele dau simetrii interioare: exemplu:



←S.O.→

Simetria: = 8—5—3—2 ⋮ 2—3—5—8—

Wilhelm Berger remarca printre primele lucrări muzicale create după principiile teoretice enunțate în studiul său *Moduri și proporții*, lucrarea *Arcade* de Aurel Stroe, în care șirul numeric al lui Fibonacci este folosit însă nu numai pentru construirea sistemului sonor, ci și pentru durată, ritm, formă etc.

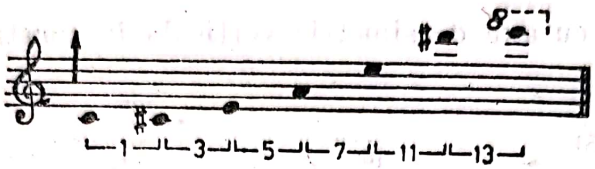
Modurile ce stau la baza unor lucrări dintr-o perioadă anterioară de creație a lui Anatol Vieru, printre care *Clepsidra I* sau *Oda tăcerii* se bazează și ele pe șirul lui Fibonacci, deși mai tîrziu el le va prefera ca bază pentru alcătuirea unor asimetrii calculate.

Scanned with OKEN Scanner

Şirul numerelor prime

Vieru destăinuia în anul 1970 că în perioada actuală momentului respectiv de creaţie concepţia sa muzicală păstrează „însăşi ideea de simetrie precum şi necesitatea de a lupta contra ei“[14]. Compozitorul arată că a ajuns la principiul dedus din şirul numerelor prime tocmai din această nevoie de „reacţie la simetrie“.

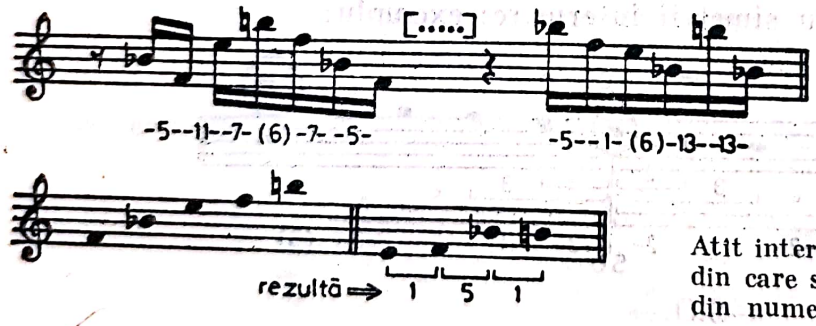
Modurile construite de el se aseamănă teoretic în formarea lor cu modurile lui W. Berger, bineînţeles cu diferenţa dată de cantitatea intervalului, calculată în funcţie de numerele prime.



Pe un astfel de mod şi formele sale corespondente se bazează muzica la filmul *Brîncuşi*, se deduc clasterele de bază din lucrarea *Clepsidra II* şi opera *Iona*[15].

Zone modale cuprinzînd intervale ce se pot reduce la şirul numerelor prime sînt ades prezente în compoziţiile contemporane româneşti. Predomină modul 1/5, cele alcătuite din suprapuneri de terţe mici, uneori de 7 sau 11 semitonuri, etc. Bineînţeles, filiaţia acestor moduri nu poate fi căutată exclusiv în teoria şirului numerelor prime. Ea poate porni la fel de bine de la structuri intonaţionale din folclor, aşa cum ne poate aminti de modurile cu transpoziţie limitată ale lui Messiaen. Certă rămîne doar prezenţa lor în compoziţie, dînd naştere unor momente sonore ce sînt de cele mai multe ori de o deosebită acuitate, lesne de depistat în audiţie, alcătuind de regulă intervale disonante.

Mihai Moldovan — TREPTE ALE ISTORIEI.



Atît intervalele din melodie cît şi scara din care se pot deduce, sînt constituite din numere prime.

Corelarea simetriei cu asimetria

Este un aspect primordial, de maximă importanţă. Acest aspect se relevă în toţi parametrii muzicali, de la microstructură la forma complexă, pro-

[14] Vieru, Anatol — articolul *Tăcerea ca o sculptare a sunetului* în: Revista *Muzica* nr. 3/1970, pag. 13.

[15] Am pornit de la afirmaţia aparţinînd compozitorului Anatol Vieru ce a fost făcută în cadrul Cursurilor de vară susţinute la Piatra Neamţ, în iulie 1978.

Scanned with OKEN Scanner

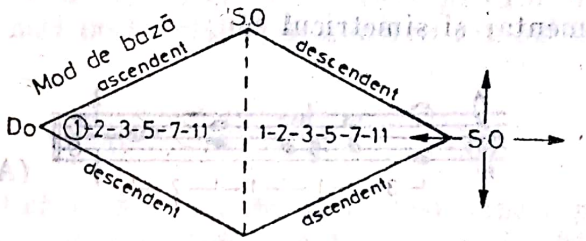
porţia între îmbinarea simetriei şi asimetriei libere şi controlate fiind una dintre modalităţile de bază prin care creaţia muzicală capătă valoare.

În privinţa microstructurii la care ne referim în acest moment — sistemul sonor de bază — ni se pare relevant modul de tratare al scării iniţiale bazate pe o calculare asimetrică a intervalelor componente, aşa cum apare în teoria propusă de W. Berger şi A. Vieru, dar aşa cum apare şi în lucrările în care aceasta este folosită la A. Stroe, A. Zeman, L. Glodeanu etc.

Odată construit, modul iniţial bazat pe un şir numeric preponderent asimetric, el devine obiect pentru tratarea lui simetrică prin inversare, recurenţă şi recurenţa inversării. Avem de a face aici deci cu constituirea unor axe de simetrie—verticale şi orizontale — prin proiecţia complexă a modului iniţial, ajungîndu-se la întregul complex modal de la care de fapt porneşte lucrarea muzicală.

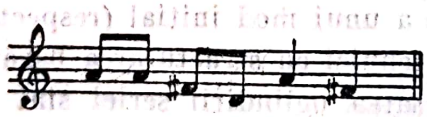
Iată cum apare o astfel de proiecţie, — colaborare de asimetrie cu simetrie — în unul din modurile de bază prezentate:

Anatol Vieru — materialul sonor folosit în muzica filmului *BRÎNCUŞI.*



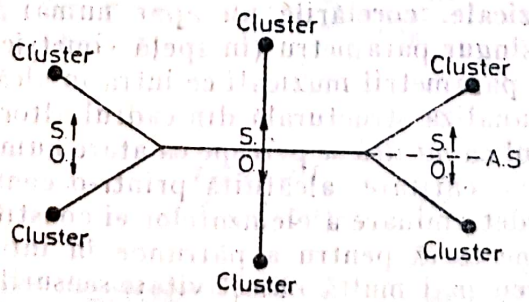
Pornind de la modul unui simplu joc de copii, A. Vieru recompune întregul sistem sonor din clastere cu structură identică, a căror construcţie se bazează pe simetrii.

Anatol Vieru — JOCURI PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ

Din:  1-2-1-2-1-2-1 etc.

rezultă clastere simetrice (în oglindă)

Schematic:

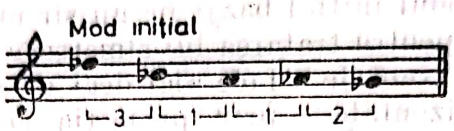


= totalul cromatic

Lucrarea *Invenţiuni pentru cvintet de suflători şi percuţie* de Liviu Glodeanu este construită pe un mod de 5 sunete descendente, cu o structură

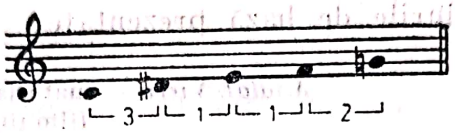
izomorfă: 3—1—1—2. Acest mod își păstrează identitatea (intonația sa modală) în transpunerile la care este supus: inversare în oglindă, complemente derivate prin permutarea sunetelor (interpolarea lor), astfel încît, păstrîndu-și individualitatea modală, să accepte tratări simetrice:

Liviu Glodeanu — INVENȚIUNI PENTRU CVINTET DE SUFLĂTORI ȘI PERCUȚIE



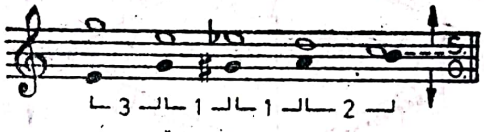
(descendent)

tratat prin inversare (și transpoziție) cu A.S. orizontală



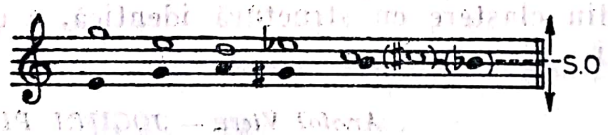
(Ascendent)

Modul complementar și simetricul său:



(Ascendent)

Apariția prin permutarea sunetelor cu A. S. orizontală.



În legătură cu formele de tratare a unui mod inițial (respectiv o serie), Anatol Vieru remarcă filiația acestei tehnici cu structurarea bazată pe simetrie: „Inversarea, oglindirea și inversarea oglindirii seriei sînt revendicate de obicei din vechea tehnică contrapunctică, deși ele sînt o formă a simetriei, ținînd astfel de analiza structurilor modale“[16].

În lucrările muzicale, corelările nu apar numai între modalitățile de construcție ale unui singur parametru (în speță simetrice și asimetrice) ci în primul rînd între toți parametrii muzicali ce intră în alcătuirea creației finite. Înainte de a trece la analiza structurală din cadrul altor parametri muzicali, se cere reamintit faptul că *muzica* se percepe ca atare numai în prezența tuturor componentelor ei, ca o entitate, alcătuită printr-o continuă și cît mai perfectă corelare și interdeterminare a elementelor ei constitutive. Analiza structurală, deși atît de necesară pentru a pătrunde în interiorul creației și a-i putea descifra astfel cu mai multă obiectivitate sensurile, nu trebuie să se depărteze și nici să încerce absolutizarea studiului unui singur aspect, detașat

[16] Vieru, Anatol — *Cartea modurilor*, pag. 5

de întreg, fără a avea în vedere modul prin care intră în relație cu celelalte componente, cît și integrarea și corelațiile lor în lucrarea finită.

Într-o astfel de relație de determinism se află, pornind de la structurile sonore — practic de la scara muzicală — în primul rînd:

MELODIA

Deosebit de sugestivă în acest sens este remarca compozitorului Anton Zeman. Vorbind despre scara pe care o folosește în lucrarea sa *Arhitecturi I*, el o compară cu o claviatură, ca aceea a pianului, dar ale cărei sunete sînt doar cele care alcătuiesc sistemul propus. Compozitorul e liber să aleagă oricare dintre aceste sunete, în ordinea pe care el o preferă, „să se joace" pe claviatura pe care și-a construit-o, indiferent dacă „jocul" este liber, neconstrîns de nici o lege, sau dacă devine el însuși un „joc ordonat" de un principiu prestabilit de construcție, de această dată determinant pentru melodie.

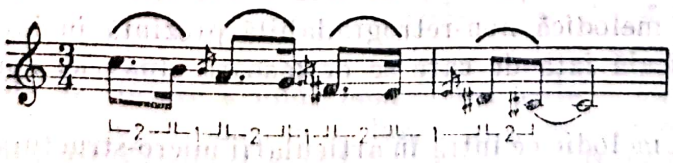
Astfel, în funcție de unitatea de la care plecăm în analiza structurii melodice, deosebim mai multe tipuri de simetrii sau asimetrii calculate.

Simetria

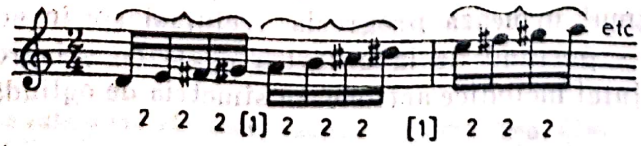
Repetarea identică — pornind de la același sunet, prin secvențare ori transpoziție — a unei celule melodice, determină o *simetrie de translație*.

Determinarea melodicii prin scara muzicală întrebuințată se reflectă cu cea mai mare claritate în momentele în care melodia aduce expunerea scării în succesiunea ei. În cazul în care scara este simetrică, și melodica va împrumuta același aspect, elementul de bază de la care va porni repetabilitatea fiind identic atît pentru linia melodică, cît și pentru scară, și putînd fi analizat după aceleași criterii pe care le-am expus în cadrul simetriei în sistemele sonore.

Paul Constantinescu — CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE



Paul Constantinescu — TRIPLUL CONCERT PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI ORCHESTRĂ (partea a III-a)



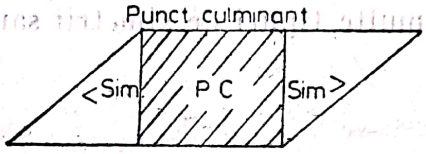
Această modalitate de repetare a unei celule melodice de bază de mici dimensiuni, care adoptă structura scării, o întîlnim în majoritatea cazurilor în pasaje melodice—fragmente de legătură — dar poate lua uneori și aspectul de idee ori temă muzicală.

Dacă mărim dimensiunea și accentuăm importanța celulei de bază pentru alcătuirea simetriilor pînă la un motiv tematic, aspectul simetriei de translație poate apărea prin repetarea ei la aceeași voce, prin tratarea polifonică (în canon de exemplu) ca și prin îmbinarea ambelor posibilități.

Mihai Moldovan, printr-o tehnică folosită ades în alcătuirea unor momente din opera — frescă *Trepte ale istoriei* aduce repetarea identică a formulei

reluată de fiecare partidă la interval de terță mare, punctul culminant al momentului fiind atins prin suprapunerea treptată a celor patru voci, după care urmează o retragere simetrică, însă în sens invers ordinii intrării vocilor.

Schematic, alcătuirea acestor momente poate fi prezentată astfel:



Simetria de translație dată de repetarea identică a motivului melodic de bază pe același sunet la o voce, și transpus la fiecare din celelalte, apare aici inclusă unei alcătuiri a formei, simetrică ea însăși, dar supusă totodată variației prin modul de suprapunere al fragmentului melodic de bază (determinînd modificări în cadrul densității sonore, al armoniei, etc.) înlăturînd astfel monotonia ce ar putea apărea printr-o repetare îndelungată.

Alt gen de simetrie, cea *în oglindă* (care prezintă îmbinat aspectul de păstrare a elementelor melodice ca și ordinea în care apar, cu variații ce înlătură monotonia dată prin inversarea sensului de citire) poate fi privit la rîndul său în melodie atît în cadrul unor entități mai mici (celule melodice) cît și prin fragmente mai mari ce intră în alcătuirea micro-structurii formale.

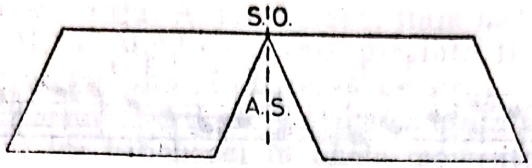
Orice celulă melodică non-retrogradabilă prezintă în interiorul ei o axă de simetrie verticală față de care se desfășoară simetric, spre stînga și spre dreapta.

Un fragment melodic ce intră în articulații micro-structurale poate fi supus unei tratări pe baza simetriei de oglindă verticale în parametru melodic, chiar dacă apare variat ori supus altor modalități de proporționare în ceilalți parametri: ritm, armonie etc. (Vezi: *Anton Zeman* — „*Arhitecturi I*“)

Deși în interiorul fragmentului melodic apar intervale bazate pe șirul lui Fibonacci, iar ritmul urmează progresia aceluiași șir în continuarea celulei melodice inițiale — pornind de la unitatea egală cu șaisprezecimea de cvintolet — asupra celulei melodice acționează simetria de oglindă verticală pentru acest parametru.

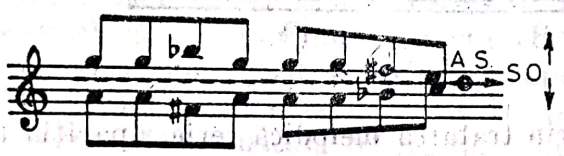
Scanned with OKEN Scanner

În cazul unor fragmente melodice de mai mari dimensiuni, prezența simetriei de oglindă în desfășurarea și structura internă a melodiei determină, prin îmbinarea exemplelor prezentate mai sus din opera-frescă *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, apariția aceluiași fel de simetrie și în alcătuirea formală, putînd fi transpusă schematic astfel:



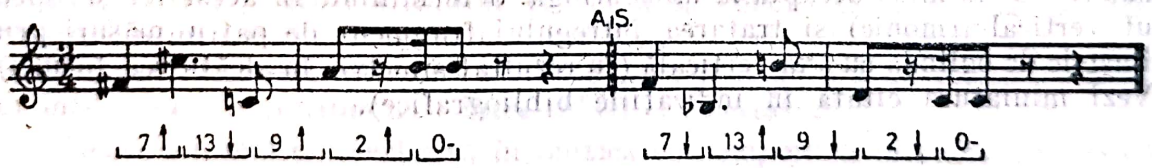
Modalitățile de suprapunere a liniilor melodice pot da naștere și unui alt gen de simetrie de oglindă, de această dată avînd axa orizontală între două sau mai multe voci (cu repercursiuni și asupra aspectului armonic) așa cum apare și în fragmentul următor de imitație simultană în oglindă.[17]

Anatol Vieru — CONCERTUL PENTRU VIOLONCEL (partea I-a)



O altă modalitate de tratare simetrică a unor celule melodice este dată prin răsturnarea intervalelor (tehnică prezentă și la Bach) schimbîndu-se astfel sensul liniei melodice față de sunetul prim, dar păstrîndu-se mărimea exactă a intervalului. Iată un astfel de exemplu de simetrie a unei celule melodice (în care aspectul ritmic prezintă o simetrie de translație)

Cornel Țăranu — SIMETRII PENTRU ORCHESTRĂ (partea a II-a)



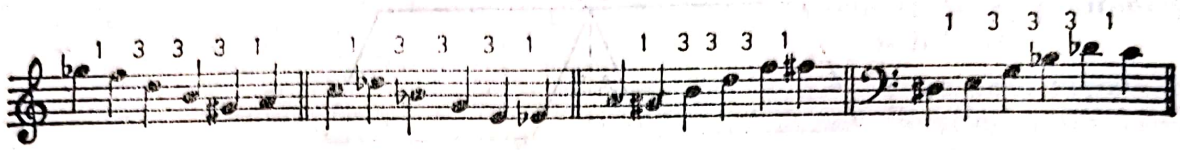
Între tehnicile de tratare a unui mod — ori serie — expuse pînă acum, există după cum s-a putut observa o largă arie de combinații, o împletire a formelor în tratări melodice, polifonice, cu rezultate în aspectul acordic, etc.

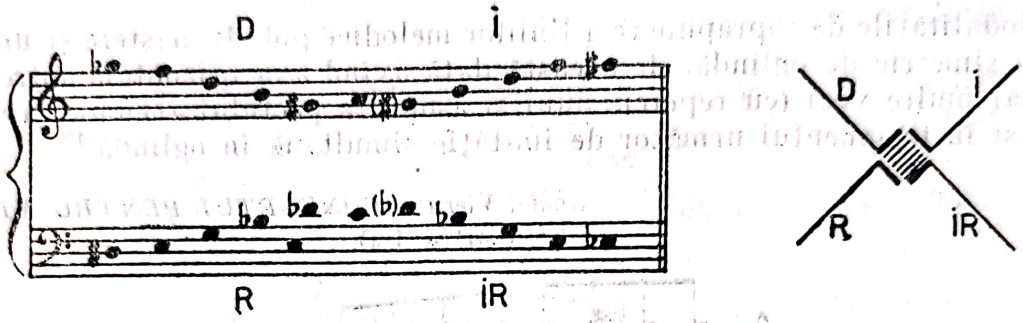
Liviu Glodeanu folosește în madrigalul „*Pe la miez de noapte*“ ca bază melodică o serie cu structura, 1—, 3—, 3—, 3—, 1+ (aici semnul „—“ reprezintă sensul descendent, iar „+“ pe cel ascendent), pe care o tratează variindu-i sensul, profilul melodic, ceea ce are implicații și în diferențierea structurală a fiecărei zone modale în parte față de seria inițială. Ceea ce păstrează

[17] Exemplul este extras din Herman, Vasile — *op. cit.*, pag. 114.

compozitorul este doar raportul intervalic de la un sunet la cel următor, pe care, prin tratări complexe polifonice, transpoziții, ori rezultate acordice, îl supune unor simetrii.

Vezi: *Liviu Glodeanu — 4 MADRIGALE* corul *PE LA MIEZ DE NOAPTE*





Modul devine prin tratarea melodică serie, apariția ei la cele patru voci se face în funcție de transformările posibile seriale (inversată, recurentă, inversarea recurenței) iar transpoziția acestui mod pe diverse trepte determină rezultate simetrice și în armonie.

Un rezultat deosebit de interesant obține compozitorul Anatol Vieru prin îmbinarea unor diverse aspecte simetrice, pornind de la tratarea melodiei și ajungînd la armonie și formă, așa cum reiese din întreaga miniatură *Iepurașul bun prieten* din ciclul pentru pian *Din lumea copiilor*.

Apare în această miniatură simetria de translație (prin identitatea bazată pe primele două măsuri), de oglindă cu axa orizontală (prin oglindirea ideii tematice de la mîna dreaptă la mîna stîngă, determinînd în acest fel și aspectul vertical-armonic) și tratarea întregului fragment de patru măsuri prin simetrie de oglindă cu axă verticală (cu rezultat simetric în alcătuirea formei). (Vezi miniatura citată în indicațiile bibliografice).

Asimetrie calculată în melodie

Studiul unor asimetrii calculate prezente în melodie descoperă o multitudine de aspecte posibile. Ele sînt legate în primul rînd de mărimea intervalelor, așa cum apar în succesiunea melodică. Cantitatea acestora este dată de către modul folosit, bazat pe unul din conceptele de structurare asimetrică prezentate (secțiunea de aur, șirul numerelor prime, alte șiruri numerice).

Anton Zeman folosește în „*Arhitecturi I*" zone în care succesiunea intervalelor respectă strict cantitatea dată prin șirul lui Fibonacci, folosind intervalele liber, fără a respecta o ordine crescătoare sau descrescătoare a șirului.

Prin modul de succedare al sunetelor, intervalele folosite în melodie pot îmbrăca mai multe aspecte. Astfel, ele pot fi supuse unora dintre structurările

posibile simetrice (așa cum apar în *Arhitecturi I* de Anton Zeman), pot fi aduse în ordinea crescîndă sau descrescătoare a șirului pe care se bazează (așa cum apar uneori la Anatol Vieru sau Wilhelm Berger), dar pot fi aduse și liber, într-o ordine ce impune în prim plan aspectul estetic, supunîndu-se muzicalității compozitorului, fanteziei sale melodice ori unor sugestii de altă natură (cum ar fi cele folclorice). În această ultimă posibilitate se încadrează exemplul anterior din lucrarea compozitorului Anton Zeman, linia melodică din prima piesă a lucrării *Vitralii* de Mihai Moldovan, care prezintă licențe în ceea ce privește cantitatea intervalelor (deși se bazează pe șirul numerelor prime, apar și intervale conținînd 9 semitonuri) ca și alegerea ordinii de succesiune a intervalelor bazate pe șirul lui Fibonacci în unele momente din lucrarea *Arcade* de Aurel Stroe.

Aceste modalități curente în compoziția contemporană românească ne conduc spre ideea de:

Libertate și variație în alcătuirea liniei melodice

Privind simetria și succesiunea determinată prin calcul a intervalelor ce intră în alcătuirea melodiei trebuie să subliniem așadar existența multor licențe, libertăți, modalități de variere, care lasă astfel chiar într-un limbaj inițial calculat o cale deschisă spre imaginativ, rezultatul muzical bazîndu-se în primul rînd pe intuiția și bunul gust artistic al compozitorului. Creatorii români contemporani, pornind de la baze concrete ale limbajului, calculate cu strictețe, în transpunerea lor muzicală recurg fără îndoială la imaginația creatoare, nelăsîndu-se dominați, încorsetați de legile pe care singuri le construiesc, fără a se sfii să le încalce atunci cînd consideră acest lucru necesar pentru valoarea artistică a creației lor. Această libertate de creație se poate remarca în primul rînd în desfășurarea melodică; în contextul multor influențe externe (ca cele de inspirație folclorică) și interne (determinate de talentul și spiritualitatea creatorului) melodismul pare a fi parametrul cu cea mai vastă arie de variație.

Profilul melodic este în multe cazuri imposibil de a fi redus la structuri controlate metematic , ori care decurg din principiile inițiale pe care se bazează lucrarea. Alteori, într-o atitudine ce caută să concilieze cele două aspecte, structurile sînt posibile a fi incluse unor simetrii ori unor șiruri numerice calculate strict, deși sînt operate varieri ce adaugă acel grad de împletire necesar între simetrie și asimetrie, între calcul și libertate.[18]

Forma cea mai des întîlnită în muzica contemporană în această privință este varierea temei, ideii ori fragmentului melodic în momentul repetiției, formă pe care o întîlnim și în folclorul românesc (prin intonarea cu mici diferențe a strofelor aceleiași melodii, de exemplu).

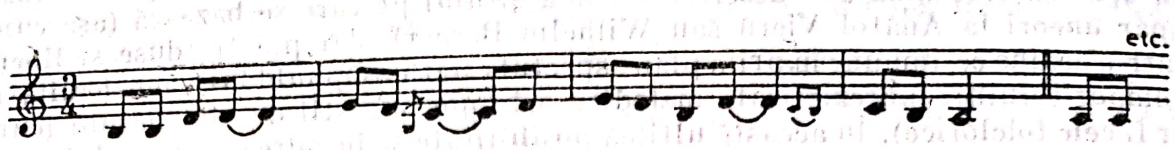
Metodele aduse pentru construirea variației pot opera asupra registrului, metricii, ritmului, sunetelor de ornament sau chiar asupra sunetelor melodice de bază.

---

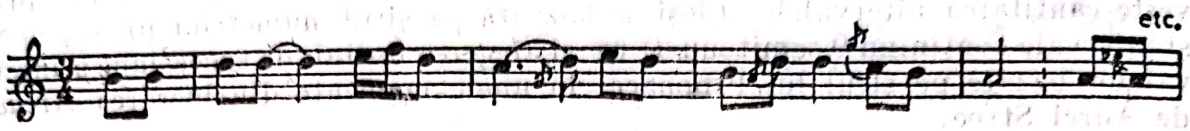
[18] Pe lîngă exemplele pe care le-am prezentat anterior pot fi adăugate multe altele, cum ar fi succesiunea melodică dată de sunetele atacate succesiv la mai multe partide instrumentale și aspectul lor dedus prin simetrie de oglingă, cu păstrarea sensului dar operarea unor varieri la nivelul micro-structural intonațional, așa cum apar în *Simetrii pentru orchestră* de Cornel Țăranu.

Scanned with OKEN Scanner

Viorel Munteanu — IPOSTAZE PENTRU CLARINET SOLO



apare, prin translație, astfel:



Mărind aria de la melodică la toți parametrii muzicali se poate considera că un procedeu pe care compoziția contemporană românească îl abordează din ce în ce mai des este îmbinarea dintre parametrii cărora le sînt calculate elementele constitutive cu parametrii caracterizați prin libertate. Acest lucru îl putem întîlni de exemplu în tratarea unei linii melodice libere cu o desfășurare ritmică ori o structură armonică strict calculată. Totodată, aspectul simetric ori calculat al liniei melodice are repercursiuni și asupra modului de organizare din:

ARMONIE

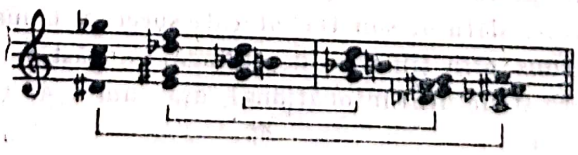
Armonia în compoziția contemporană nu poate fi definită prin sensul clasic dat acestui termen. Cel mai ades, atunci cînd tratările pe verticală nu sînt date de rezultatul unor suprapuneri de linii melodice, tratate polifonic (modalitate întîlnită în special în creațiile corale sau în muzica de cameră) sau nu, avem de-a face cu conglomerate fonice care reprezintă proiecția pe verticală a materialului modal orizontal, în totalitate sau fragmentar.

Aspecte simetrice

Atunci cînd materialul modal ori melodica are o structură simetrică ori concepută pe bază de calcul, expresia lui verticală va corespunde acelorași concepte.

În ceea ce privește deducerea aspectului vertical din liniile melodice ale vocilor, prin suprapunerea acestora se pot obține acorduri al căror material sonor este simetric într-o oarecare desfășurare. Un exemplu în acest fel ni-l oferă pasajul de cadență din:

Liviu Glodeanu — 4 MADRIGALE PE LA MIEZ DE NOAPTE

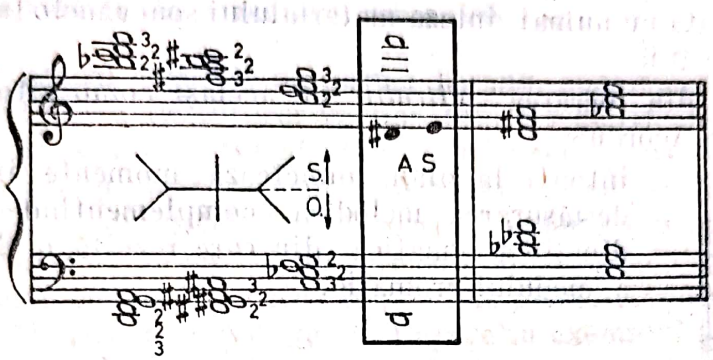


Această desfășurare acordică decurge din prezentarea simultană a seriei folosite și a formelor ei la toate vocile.

Descompunerea întregului material sonor se poate realiza la rîndul ei pe bază de simetrii așa cum se întîmplă de multe ori în lucrările lui Anatol Vieru.

Structurarea materialului sonor dedus din modul de bază al „*Jocurilor pentru pian și orchestră*" de A. Vieru se realizează prin dispunerea simetrică a acordurilor (conglomerate sonore) ce decurg din acesta:

Anatol Vieru — JOCURI PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ (materialul sonor folosit)



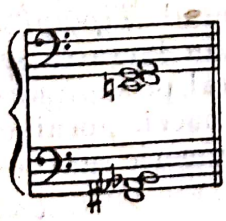
Blocul sonor dedus din modul „*Mioriția*" este după înseși dezvăluirile compozitorului un bloc simetric în care „fiecare sunet își are poziția sa simetrică, calitatea generală atît a întregului bloc cît și a întregului acord în care se descompune fiind simetria."[19]

Despre modul de percepție a unor asemenea conglomerate fonice, ce pot fi prezentate atît în totalitate cît și fragmentar, A. Vieru remarcă o greutate în analizarea lor din punct de vedere acustic, dar și o percepere și impregnare „încetul cu încetul" auzului, datorată calităților lor simetrice (repetabilitate prin translație ori transpoziție, deci cu păstrarea structurii).

O posibilitate de apariție a unui acord este și aceea de prezentare placată a întregului material sonor dedus din zona modală ori linia melodică, sau care vine să completeze ori să sintetizeze desfășurarea sonoră orizontală.

În lucrarea *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan întîlnim definirea succesivă pe verticală a complexului hexatonal din suprapunerea a șase voci — despărțite în succesiunea intrărilor prin cîte o măsură — a aceluiași profil ritmico-melodic repetat prin simetrie de translație la aceeași voce și transpus succesiv într-o scară coborîtoare la fiecare nouă voce adăugată (vezi partitura pag. 36—37).

O modalitate de sintetizare a materialului sonor în acorduri lungi, cu funcție de pedală, am întîlnit în aceeași lucrare de Mihai Moldovan. Acordul:

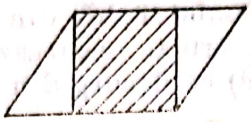


epuizează pe verticală o zonă cromatică între *mi — si bemol* și apare prin intonarea simultană a tuturor sunetelor componente la contrabas (divisi), (concomitent cu prezentarea prin intrări succesive a totalului cromatic de către cor).

Mai interesant apare modul de deducere al aceluiași acord prin intrări succesive organizate într-o simetrie de oglindă

[19] Am folosit datele privind blocul sonor „Mioriția" din prelegerile făcute de Anatol Vieru în cadrul Cursurilor de vară de la Piatra Neamț, și din articolul compozitorului *Tăcerea ca o sculptare a sunetului*.

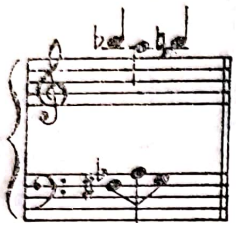
orizontală, așezarea lor în partitură demonstrînd aceeași grijă pentru aspectul simetric al construcției. Retragerea vocilor din acest acord cu funcție de pedală, se face după aceeași tehnică.



(vezi spre ex.: partitura pag. 36)

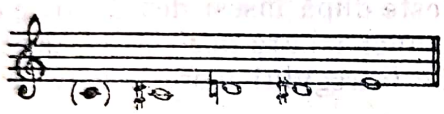
În ceea ce privește conglomeratele sonore verticale (sunete intonate placat) ele pot prezenta nu numai sinteza materialului sonor melodic, ci și complementaritatea acestuia.

Prima piesă din lucrarea „*Vitralii*" de același compozitor prezintă un astfel de aspect: Acordul:

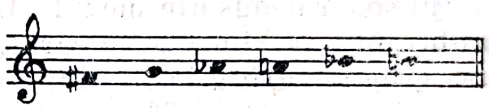


intonat la pian, punctează momente importante din desfășurarea melodică, complementînd modul extras din linia tematică, din care rezultă o clasă de resturi a modulului cromatic.

Mihai Moldovan — VITRALII (1)



Modul extras din linia melodică



Sunetele intonate placat în acompaniament[20]

Cu cît înaintăm în explorarea parametrilor muzicali, cu atît mai mult vom întîlni continua interinfluențare și completare a acestora în conturarea rezultatului sonor final. Din această simbioză între melodie, armonie, ritm, etc., se pot deduce și aspecte variate de îmbinare a asimetriilor cu simetria. În acest sens am prezentat cîteva rezultate armonice simetrice deduse din desfășurări melodice ori tratări polifonice, libere ori la rîndul lor calculate.

Supunerea mai multor parametri unor ordonări identice în rezultatul armonic se poate face însă și pornind de la:

Asimetrii calculate

Pe baza șirului numerelor prime, Anatol Vieru își ordonează atît apariția rezultatului sonor pe verticală, cît și succesiunea ritmică, păstrînd pe orizontală ca element de legătură unisonul, în *Scene nocturne*, și anume în corul „*Țipătul*".

Compozitorul Anton Zeman folosește în fragmentul A-1 din lucrarea sa „*Arhitecturi I*" rezultate sonore verticale ce se bazează în general pe suprapunerea unor intervale a căror cantitate rezultă din șirul lui Fibonacci, pornind de la unitate = semiton. Aspectul armonic dedus din acest șir numeric se core-

[20] Este interesant de remarcat și rolul pe care îl are acest complex sonor pentru structurarea formei întregii lucrări. Apărînd pe parcurs cu rol episodic, în aceeași formă (strînsă) la diverse registre și cu valori scurte (de optime) el este adus o singură dată cu valoare mare (notă întreagă) în măsura ce delimitează locul secțiunii de aur în piesă.

Scanned with OKEN Scanner

lează ca și în exemplul dat din creația lui Anatol Vieru, cu duratele sunetelor ce corespund aceluiași șir, cu unitatea de această dată șaisprezecimea.

Ca și în cazul celorlalți parametri, aspectul vertical al materialului sonor este supus uneori unor licențe, în funcție de intențiile artistice ale creatorului. Astfel, în lucrarea lui Anton Zeman nu toate intervalele corespund cantității deduse prin șirul lui Fibonacci (aparînd de exemplu și intervale de 4 sau 11 semitonuri).

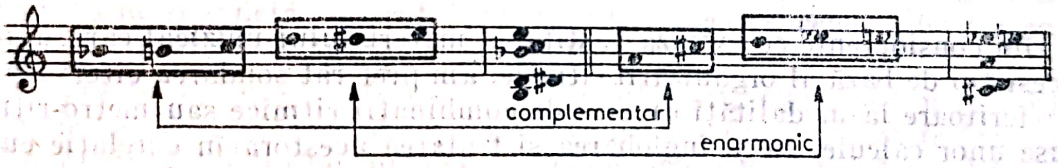
În multe alte lucrări apare și mai pregnant această combinare dintre:

Calcul și libertate în structura armonică

În *Simetrii pentru orchestră* de Cornel Țăranu, conglomeratul fonic apare după intrările succesive ale tuturor vocilor, folosind de fiecare dată o simetrie de translație, prin repetarea lui identică, dar cu schimbarea ordinii de succesiune a instrumentelor, într-o tehnică asemănătoare cu cea folosită de Mihai Moldovan în „*Trepte ale istoriei*". După fiecare expunere urmează unei pauze generale variațiunea sa simetrică, în care se operează și schimbări (de sunete, durate, în orchestrație etc.). În ceea ce privește rezultatul armonic — acordul placat care încheie fiecare expunere — el apare în exemplul pe care l-am ales variat nu numai prin dispunerea sunetelor în diverse registre, dar chiar și prin schimbarea unora dintre ele.

Posibilitatea pe care a preferat-o Cornel Țăranu în începutul părții I-a a lucrării sale este tratarea enarmonică, complementarea primului din cei doi moduli cromatici ce apar pe verticală prin sunetele imediat superioare și inferioare cromatice, și totodată renunțarea la sunetele inițial apărute din prima formulă.

Cornel Țăranu — SIMETRII (p.1)



RITMUL

Ritmul se pare că rămîne și în muzica românească contemporană parametrul supus cel mai ades structurărilor, mai strict organizat.

Prezența în folclorul românesc atît a ritmurilor bine măsurate (divizionar și giusto silabic), a unor ritmuri caracterizate prin asimetrie, repetate însă în succesiunea lor printr-o simetrie de translație a celulei metro-ritmice de bază (ritmul aksak) cît și a desfășurărilor libere (în parlando rubato), determină fără îndoială în mare măsură apariția tuturor acestor forme de organizare a duratelor, ca și a diverselor combinații dintre ele, și în creația muzicală contemporană cultă.

Pe lîngă prezența filonului folcloric, în care compozitorii pot găsi atît de bogate sugestii pentru organizarea ritmică și structurarea metrică, se adaugă și faptul că ritmul este elementul ce necesită în cel mai înalt grad prezența unei forme de organizare, fiind supus în mod necesar unei desfășurări în timp.

Scanned with OKEN Scanner

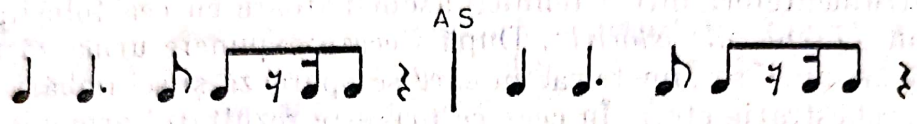
Simetria

Aspectele simetrice de translație sau oglindă sînt deosebit de numeroase în cadrul parametrului ritm.

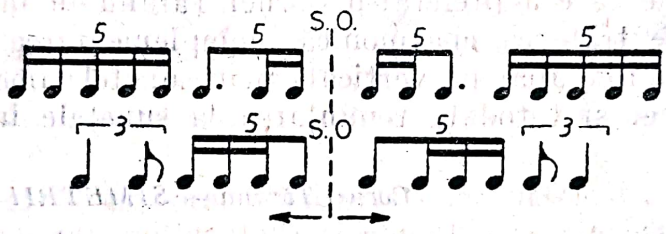
Orice formulă ritmică, indiferent de dimensiuni, dă naștere prin simpla ei repetare unei simetrii de translație (acest fel de simetrie îl întîlnim în tehnica pedalei ritmice). Atît formulele ritmice non-retrogradabile, cît și orice altă structură ritmică urmată de prezentarea ei prin citirea în sens invers dă naștere unei simetrii de oglindă în cadrul desfășurării ritmice.

Să urmărim cîteva dintre aspectele posibile întîlnite ades în creație, a căror structurare simetrică apare cu claritate.

Cornel Țăranu — SIMETRII PENTRU ORCHESTRĂ (p.2)



Liviu Glodeanu — madrigalul — *PE LA MIEZ DE NOAPTE.*



Din considerente ce vizează vastitatea materialului muzical care se referă la acest tip de bază al organizării ritmice, am preferat sondarea cîtorva procedee referitoare la modalități diverse de combinații ritmice sau metro-ritmice, supuse unor calcule, ca și înglobarea și tratarea acestora în corelație cu alți parametri muzicali.

Combinații ritmice bazate pe simetrie și asimetrie calculată

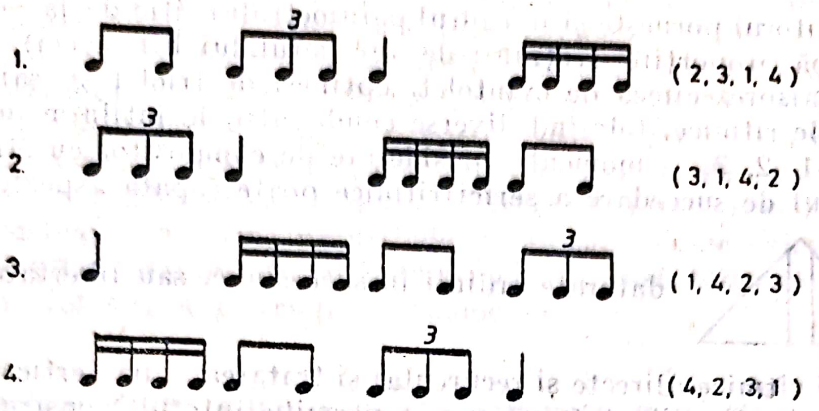
Tratînd problemele legate de aspectul melodic sau armonic prin prisma calculării acestuia, am fost nevoiți de multe ori să abordăm în analiza unor lucrări de Anton Zeman, Anatol Vieru ori Cornel Țăranu și problema duratelor, a organizării ritmice.

Adeseori însă, o oarecare formulă ritmică cu caracter tematic, pregnant, este tratată de compozitori prin combinații la care formula poate fi supusă cu ea însăși ori cu formele derivate ale ei.

În *Trepte ale istoriei*, Mihai Moldovan folosește adesea un asemenea procedeu. Formula ritmică de bază:

Scanned with OKEN Scanner

este supusă unui şir de combinaţii ce acţionează atît în interiorul ei, variind-o, cît şi în desfăşurarea liniară, împreună cu cea dată de suprapunerea pe verticală (vezi spre ex. partitura — pag. 4—7). Rezultatul combinaţiilor în aspectul vertical este dedus din patru forme posibile ale formulei iniţiale:



prin permutări, putînd fi rezumat într-un tabel de genul:

I	II	III	IV
1	2	3	4
2	3	4	1
3	4	1	2
4	1	2	3

Obţinem, printr-o metodă matematică simplă, un rezultat de poliritmie verticală deosebit: nici o celulă ritmică nu se suprapune uneia identice ei, nici o grupă nu se repetă vertical, iar fiecare formulă ce succede celei prezentate de vocea alăturată este egală cu ea însăşi.

Compozitorul nu se opreşte însă cu combinaţiile la acest nivel. El va suprapune grupele pornind de la aceleaşi criterii ca şi în cazul formulelor ritmice, dublînd şi triplînd, pînă ce va ajunge printr-o continuă amplificare de intensitate şi orchestrală la combinaţii de cîte patru elemente luate cîte trei (vezi ediţia lucrării „Trepte ale istoriei“ din bibliografie, pag. 6).

I	II	III	IV
II	III	IV	I
III	IV	I	II

În aceeaşi lucrare întîlnim o altă modalitate de combinaţie a unor fragmente ritmice tematice, de această dată cu structură diferită. Orizontal ele apar repetate printr-o simetrie de translaţie. Vertical suprapunerea lor are ca scop ca atacul partidelor ce intonează aceeaşi formulă să nu se suprapună niciodată, dînd astfel naştere la o poliritmie şi polimetrie perfectă, cu ecouri şi în rezultatul timbral (prin folosirea specifică a orchestraţiei). Oricare ar fi combinaţiile pe care compozitorul le alege din cele posibile, rezultatul, determinat şi de pauzele dintre o grupă etalon şi cealaltă, este că intrările parti-

Scanned with OKEN Scanner

delor sînt întotdeauna succesive, păstrîndu-se totodată și structura seriei ritmice. (Vezi aceeași ediție, pag. 20—25).

O altă modalitate complexă de combinații datorate suprapunerilor (prin tratări ce intră în domeniul polifoniei ritmice) folosește și Anton Zeman.

Compozitorul pornește și în cadrul parametrului ritm de la șirul numeric calculat după proporțiile secțiunii de aur (șirul lui Fibonacci). Se folosește ca unitate șaisprezecimea de cvintolet, optimea de triolet și șaisprezecimea. Suprapunerile ritmice, folosind diverse combinații, le întîlnim în momentele denumite P 1, 2, 3, — momente considerate de compozitor cu structură polifonică. Modul de succedare a seriei ritmice poate căpăta aspecte simetricede genul datorate ordinii în succesiune, sau libertate în alegerea formei seriei ritmice (directe și recurentă) și tratarea ei pe verticală pe principiul non-izoritmiei, libertate pe care o permite autorul, constînd și în posibilitatea de a prezenta seria fragmentar.

În afara elementelor de tratare a ritmului prin prisma operațiilor din domeniul teoriei mulțimilor (combinări, permutări, aranjamente) tehnicile de serializare ritmică prezente în creația contemporană oferă o multitudine de alte posibilități de alcătuire a desfășurării ritmice bazate pe calcul. Am întîlnit ades exemplificat în studii ori analize muzicologice[21] șirul numeric folosit de Tiberiu Olah la baza aspectului ritmic din lucrarea *Coloana infinită*, șir ce reprezintă îmbogățirea treptată a duratelor pe criteriul adițional, pornind de la numerele pare:

$$\frac{3 \quad 5 \quad 9 \quad 15 \quad 23 \quad 33 \quad 45 \quad 59}{2 \quad 4 \quad 6 \quad 8 \quad 10 \quad 12 \quad 14} \text{ etc.}$$

Putem să amintim în același sens seriile ritmice bazate pe numere prime ori pe șirul lui Fibonacci folosite în creațiile lui Anatol Vieru (*Scene nocturne* ori *Concertul pentru vioară*), Anton Zeman (*Arhitecturi I*), Aurel Stroe (*Arcade*) și alții.[22]

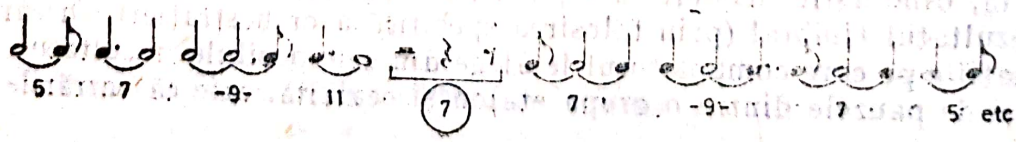
---

[21] Am întîlnit exemplificat acest șir în cadrul analizei făcute de George Draga în revista *Muzica*, nr. 9/1966, în lucrarea citată a lui Vasile Herman (la pag. 140) și în cursul de *Teorie superioară a muzicii* aparținînd Lect. univ. Adrian Diaconu (pag. 159).

[22] Pentru lucrarea *Sita lui Eratostene*, Anatol Vieru preferă o îmbogățire a șirului numerelor prime, prin intercalarea unui număr variabil de unități în timp, existente anterior într-o altă formă, și exprimate de această dată prin multipli.

$$1, 2\ 3, \overset{4}{2^2}, 5, \overset{6}{2-3}, 7, \overset{8}{2^3}, \overset{9}{3^2}, \overset{10}{2-5}, 11, \overset{12}{2^3-3}, 13, \text{ etc.}$$

Dacă socotim ritmul din lucrarea *Vitralii* de Mihai Moldovan ca fiind bazat pe numere prime, el cuprinde excepții (de exemplu cifra 9). Putem considera astfel șirul și ca adițional prin cifra 2 pornindu-se de la imparul 5:



În alcătuirea unei succesiuni a duratelor găsim adeseori îmbinarea strictețiii cu libertatea de opțiune ori cu licențe. Un argument în acest sens îl putem găsi de exemplu în structura ritmică din lucrarea *Continuum* de Corneliu Dan Georgescu,[23] în lucrarea *Arcade* de Aurel Stroe sau în *Vitralii* de Mihai Moldovan.

Folosirea unor astfel de șiruri numerice în ritm conduce spre îmbinarea a două posibilități distincte: calcularea preexistentă a valorii următoare, pe care o aduce ideea de construcție a șirului, și asimetria dată de varietatea deosebită a structurilor ritmice. Existența acestei largi suprafețe de variație este contrabalansată de tratarea prin repetări ori simetrii a materialului prezentat inițial, așa cum a apărut în cele cîteva exemple, dar și de includerea ritmului în cadrul celorlalți parametri ce încearcă a se opune variației prin structuri simetrice ori forme proprii de organizare asimetrică.

În acest ultim caz intrăm în cadrul unui alt vast domeniu de influență a ritmului și folosire a metricii, și anume în:

Combinațiile dintre ritm și ceilalți parametri muzicali

— Cînd formula ritmică nu se desfășoară pe același sunet, avem de-a face cu o combinație a ritmului cu melodia.

— Cînd o formulă ritmică este proprie numai unei voci, fiind suprapusă peste o altă formulă ritmică, de o natură diferită ori apărută într-un alt moment în timp, este vorba de o tratare polifonică a ritmului.

— Dacă formulele ritmico-melodice se constituie în „personaje muzicale" cu o personalitate proprie, fiind folosite în articulațiile de construcție ale lucrării, se poate vorbi despre o participare a ritmului la alcătuirea formelor macro și microstructurale.

Cînd compozitorul construiește seria atît pe baza înălțimii cît și a ritmului, este vorba de o inter-determinare a celor doi parametri în cadrul modulului de bază al lucrării:

Aurel Stroe — ARCADE

unitatea = semitonul și optimea

Durată	S.	O.	
2—3—5—8—13—21—34		*34—21—13—8—5—3—2*	(1)
Intervale etc.			

Nu intenționăm a mai da exemple din această vastă arie a combinațiilor posibile. Ne vom rezuma la o trimitere spre cele pe care le-am prezentat anterior în această lucrare, în momentul tratării altor parametri, pe care nu am reușit să-i detașăm întotdeauna de ritm. Considerăm concludentă însăși această imposibilitate a detașării exclusive a unui element muzical pentru a susține o teorie a intercondiționării tuturor parametrilor în alcătuirea globală și proporționarea creației muzicale.

---

[23] În succesiunea duratelor și pauzelor muzicale din *Continuo* de Corneliu Dan Georgescu, deosebim atît succesiunea din treaptă în treaptă a duratelor despărțite prin pauze (care se impun și ele printr-un sens controlat, permanent ascendent) cît și lipsa unui criteriu matematic cert care să coordoneze fluctuațiile duratelor ori repetabilitatea lor (a se vedea analiza făcută lucrării de către Cornelia Tăutu în revista *Muzica*, nr. 9/1972, pag. 8).

Scanned with OKEN Scanner

Din influența și intercondiționarea elementelor ritmice cu ceilalți parametri muzicali, de la un „rezultat" în micro și macro-structura muzicală, reiese și configurația formei, înțeleasă ca prim element de sinteză al materialului sonor în cadrul creațiilor artistice ale tuturor timpurilor, ca și ale celor ce alcătuiesc noua școală de compoziție românească.

LIBERTATE ȘI DETERMINISM ÎN CONSTRUCȚIA MICRO ȘI MACRO-STRUCTURALĂ MUZICALĂ

Forma unei lucrări spre alcătuirea căreia concură toți parametrii muzicali este determinată pe de o parte de modul de alcătuire al fiecărui parametru, iar pe de altă parte — ca element esențial — de îmbinarea acestora, înlănțuirea și articularea lor.

Structuri simetrice

În formă, structurile simetrice pot apărea astfel prin elementele constitutive muzicale, supuse ele însele simetriei, ca și din parametrii structurați liber, dar într-o alcătuire micro sau macro-formală simetrică.

Repetiția unei idei muzicale — temă, perioadă, motiv, frază, etc. — identic, prin secvențare, transpoziție sau chiar variată în unele dintre elementele ei, dă naștere uneia dintre structurile de bază ale *simetriei de translație* în micro-articulația formei. Tehnica aceasta, ce stă la baza atîtor genuri muzicale bine-cunoscute (de la lied, sonată, rondo, pînă la forme variaționale etc.) urmărește prin repetarea motivică impregnarea în audiție a materialului sonor de bază. Repetiția este identică în cazul în care toți parametrii sînt supuși unei simetrii de translație, de la formula metro-ritmică și melodică, la armonie, dispunere timbrală (orchestrație), dinamică, agogică, etc.

Consultînd un număr mai mare de lucrări din creația românească am putut observa însă preferința vădită spre diferite tehnici de variere folosite în momentul repetării unei articulații de formă.

Tehnica variațională ce acționează în cadrul simetriei de translație a formei se bazează pe diverse modalități, de la schimbarea totală sau parțială a unuia dintre parametri ori a mai multora, pînă la prezentarea celulei inițiale într-o formă derivată, prin variația tuturor elementelor constitutive.

Prin modificarea unor parametri, repetarea simetrică poate lua și altfel de forme în cadrul suprapunerii unei formule ritmico-melodice unice.

Scanned with OKEN Scanner

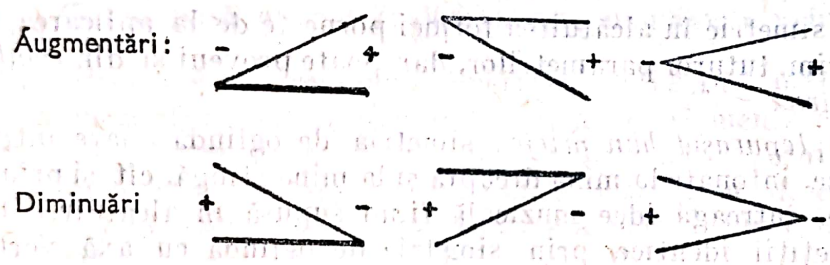
Mihai Moldovan — TULNICE — vezi partitura pag. 12—14.

1. repetiție identică a formulei după 3 timpi
2. repetiție identică a formulei după 3 timpi
3. repetiție identică a formulei după 4 timpi
4. repetiție identică a formulei după 3 timpi
5. șir de combinații de 4 elemente luate cîte 3
6. repetiție identică a formulei după 3 timpi
7. repetiție identică a formulei după 4 timpi
8. repetiție identică a formulei după 3 timpi.

Rezultatul vertical este variat, deși provine din simetrii de translație ritmico-melodice la fiecare partidă corală.

Augmentarea sau diminuarea treptată a materialului sonor este folosită ades concomitent cu simetrii de translație în alcătuirea formei micro-structurale.

Prin adăugarea de voci pe principiul repetabilității materialului sonor pe același sunet, sau transpozițional, se pot construi fraze simetrice cu următoarea reprezentare grafică:



Astfel de procedee de îmbogățire a unui material tematic caracterizat prin repetabilitate am întîlnit de multe ori în desfășurarea lucrărilor *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, *Simetrii* de Cornel Țăranu și *Arhitecturi I* de Anton Zeman.

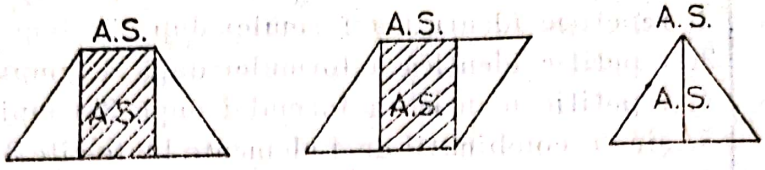
Dacă la Mihai Moldovan repetarea după un astfel de grafic se face într-o ordine strictă, la Cornel Țăranu ea capătă o libertate mai mare iar la Anton Zeman păstrează ideea de structurare și planul de construcție în mare, cu numeroase forme de variație interioară.

Pornind de la această modalitate de repetiție cu o structură deschisă într-un sens sau altul, prin combinarea succesivă a celor două forme prezentate anterior, avînd aceleași elemente comune, ajungem la un alt tip posibil de structurare a formei:

Simetria de oglindă

Îmbinarea unei augmentări cu o diminuare realizată prin aceleași mijloace muzicale dă naștere în multe cazuri unei simetrii de oglindă. Este vorba în aceste cazuri de o acumulare treptată de elemente ce merg spre un punct culminant, ilustrat prin bogăție armonică, dinamică, orchestrală, etc. și apoi

de rarefierea aceluiaşi material sonor printr-o tehnică identică, dar cu un sens invers; schematic, formula compoziţională s-ar putea traduce astfel:



Sensul muzical poate căpăta un profil personal şi prin tehnici adiţionale de îmbinare formală ale aceluiaşi material sonor, care constituie în aceste cazuri elementul de continuitate. Cînd această tehnică cuprinde întreaga lucrare muzicală, putem vorbi despre:

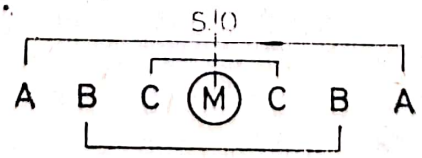
Simetrie de oglindă în macro-structura formei

În miniaturile lui Anatol Vieru din ciclul „*Din lumea copiilor*" putem depista cu uşurinţă simetrii de structură formală. Cîteva dintre miniaturile a căror formă este strict calculată sînt construite pe o simetrie de translaţie (25%), dar în jumătate dintre ele întîlnim structuri bazate pe simetria de oglindă.

Acest gen de simetrie în alcătuirea formei porneşte de la aplicarea tehnicii la care ne referim, tuturor parametrilor, dar poate proveni şi din *combinaţii de tipuri de simetrie*.

În miniatura *Iepuraşul bun prieten* simetria de oglindă apare între cele două linii melodice, intonate la mîna dreaptă şi la mîna stîngă, cît şi prin simetria de translaţie, întreaga idee muzicală fiind supusă în alcătuirea formei lucrării unei repetiţii identice prin simetrie de oglindă cu axă verticală. Întreaga miniatură *Cîinele şi pisica* aparţinînd aceluiaşi compozitor este alcătuită prin îmbinarea unor simetrii de translaţie şi oglindă ce acţionează separat asupra parametrilor muzicali cît şi asupra întregii forme. (Vezi partitura lucrărilor.)

Privind structurarea macro-formală pe principiul simetriei de oglindă, între lucrările ce folosesc această modalitate de construcţie se numără şi *Fresce I* pentru violină solo de Cristian Misievici. Lucrarea este alcătuită din şapte secţiuni distincte prin tehnica compoziţională folosită, datorată modului de structurare melodică, ritmică, a tempo-ului, chiar şi a tehnicii instrumentale, în final fiecare dintre părţile alăturate avînd un caracter contrastant. Apariţia secţiunilor identice ca structură se face în jurul celei de a patra perioade muzicale, reluările supunîndu-se ordinei date de simetria de oglindă:



Subliniem că reluările nu sînt identice în nici un parametru (nici chiar în dimensiunea fiecăreia) dar fragmentele simetrice sînt uşor de depistat chiar şi la simpla audiţie datorită facturii, ethosului specific al fiecărei secţiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Calcularea structurilor asimetrice

Poate fi întîlnită și în cadrul formei muzicale. W. Berger și A. Vieru își urmează sistemele proprii bazate pe secțiunea de aur ori șirul numerelor prime și în cadrul acestui parametru.

Lucrarea *Trepte ale tăcerii* de Anatol Vieru, este alcătuită din XIX secvențe construite pe principiul numerelor prime (luate cîte 5 în fiecare secvență și pornind de fiecare dată de la numărul următor) după următoarea schemă:

I. 1 + 2 + 3 + 5 + 7
II. 2 + 3 + 5 + 7 + 11
III. 3 + 5 + 7 + 11 + 13
IV. 5 + 7 + 11 + 13 + 17
V. 7 + 11 + 13 + 17 + 19 etc.

Primele secvențe se constituie în părți componente ale structurii mai mari, ce aparțin însă șirului de bază (2 + 3 = 5) pe cînd valorile mari ce alcătuiesc ultimele secvențe se descompun în cazul în care acceptă adiționalul din numerele prime, dar rămîn întregi dacă nu pot fi împărțite pe acest principiu:

29 = 1 + 2 + 3 + 5 + 7 + 11

43, 47 etc. însă nu pot fi descompuse în numere prime.

Modalitatea de a recompune aperceptiv structuri mai mari din numere aflate la începutul șirului, și a descompune în elemente componente numerele mari, este una dintre posibilitățile folosite pentru a „echilibra" în percepția auditorului o astfel de construcție formală, conceptual deschisă spre dreapta, demonstrînd necesitatea de proporționare a materialului sonor în toți parametrii lui[24].

O tehnică similară de subîmpărțire a celor șapte etape constitutive ce intră în alcătuirea întregului o întîlnim și în lucrarea *Arcade I* de Aurel Stroe, compozitorul însă pornind aici de la principiul șirului lui Fibonacci. Deschiderea spre dreapta a formei acestei lucrări este dată de către parametrul durată-interval. Unitatea care pînă la „arcada" 4 este optimea-semitonul, în secvența a cincea devine pătrime-ton, iar în a șasea intervalul de terță mică (3 semitonuri), în ultima „arcadă" intervalul fiind de cvartă perfectă (5 semitonuri). Locul secțiunii de aur delimitează cu precizie intrarea celei de a patra „arcade" față de interludiul anterior ei.

Exemple de structurare a formei conform principiului secțiunii de aur întîlnim în multe dintre creațiile contemporane românești.

Într-o perioadă anterioară concepției sale bazate pe numere prime, Anatol Vieru structurează jumătate din miniaturile pentru pian conform acestei proporții (50% din miniaturile ciclului *Din lumea copiilor* au forma construită cu exactitate în funcție de secțiunea de aur, 25% folosesc aceeași modalitate de proporționare dar a cărei delimitare este aproximativă, restul de 5 lucrări avînd o structurare conformă simetriei bilaterale). Compozitorul Wilhelm Ber-

[24] Șirurile numerice componente ale secvențelor ce constituie lucrarea „*Trepte ale tăcerii*" sînt extrase din articolul *Tăcerea ca o sculptare a sunetului*, aparținînd compozitorului Anatol Vieru.

ger își prezintă structurarea în micro și marco construcția formală a celei de a zecea *Simfonii* ca fiind conformă principiului secțiunii de aur.[25]

Trebuie să remarcăm însă și prezența „proporției perfecte" — cum a fost supranumit raportul dat prin secțiunea de aur — în lucrări ce — în mod evident — nu au fost gîndite inițial pe baza unui calcul strict în această direcție. Un exemplu concludent îl oferă prezența secțiunii de aur înglobată — cu o relativă aproximație — momentului de maximă tensionare muzicalo-poetică din lucrarea lui Mihai Moldovan — *Trepte ale istoriei*.

În aceeași situație se află și raportul dintre primele 3 piese (*Preludiu, Fugă și Adagio*) față de ultima (*Finale*) din *Suita în stil vechi pentru pian op. 3* de George Enescu, raport ce se găsește cu o aproximație de o măsură față de cel dat prin stricta calculare în funcție de secțiunea de aur (măsura 156 din totalul de 255 de măsuri).

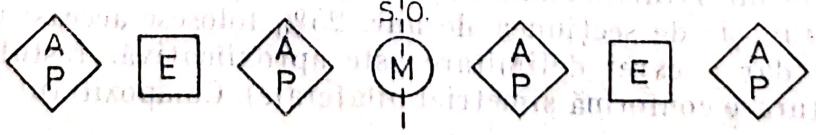
Doar aparent paradoxal aflarea unei atari proporționări — secțiunea aurea — în aceste lucrări ca și în multe altele ce aparțin creației contemporane românești ne duce cu gîndul spre modalitățile de construcție a formei pe care le putem depista prin analiză în *madrigalele* lui Gesualdo da Venosa, în multe dintre *fugile* de Bach, în unele *sonate* mozartiene și beethoveniene, chiar și în *preludiile* lui Debussy ori lucrări ale lui Messiaen și, bineînțeles, la Bartók.

Întreaga creație muzicală este străbătută de trainice legături, printre care se află și necesitatea de a se supune unor proporționări și echilibrări definite în mod natural. O altă trăsătură comună și totodată caracteristică pentru creația artistică este simbioza dintre libertatea de creație și baza organizatorică pe care se sprijină aceasta, trăsătură ce se definește cu claritate și în cadrul micro — și macrostructurii lucrărilor muzicale.

Organizare și aleatorism în forma muzicală

Pendularea între libertate și calcul pe care am întîlnit-o la fiecare pas în incursiunea noastră asupra profilului și construcției elementelor componente ale muzicii se face simțită și în organizarea formei creațiilor contemporane. Din multitudinea aspectelor posibile a fi încadrate unei tratări a formei din acest punct de vedere ne vom opri doar la o poziție ce folosește, îngemănați, doi termeni aparent antinomici: organizarea aleatorismului. Această tehnică cuprinde de fapt modalitățile de limitare a locului și rolului structurilor aleatorice oferite de către creatori interpretului, ca o zonă liberă de creație personală.

Soluția pe care o oferă compozitorul Anton Zeman este grăitoare în acest sens. În lucrarea *Arhitecturi I* el organizează întreaga formă după următoarea construcție simetrică:



[25] Afirmația aparține compozitorului Wilhelm Berger, și a fost făcută în cadrul expunerii susținute la Iași în decembrie 1979.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru P = polifonie și A = armonie, Anton Zeman creează cîte trei variante, iar pentru momentul de eterofonie, două. În cadrul unei singure execuții o variantă A și una P nu vor putea participa deoarece dirijorul are libertatea de a alege variantele pe care le va folosi, cu condiția ca în cadrul execuției să nu apară de două ori aceeași variantă a unei structuri, și ca în jurul momentului axă M să nu se desfășoare consecutiv variante ale A-ului sau ale P-ului. Astfel se creează o „formă mobilă" în care libertatea de opțiune dată executanților se supune unor constrîngeri, dînd naștere unor multiple posibilități de alcătuire a formei în ansamblu, într-o desfășurare ce înglobează libertatea cu simetria construcției (locul de apariție al momentului M fiind o axă de simetrie în jurul căreia avem certitudinea apariției prin oglindire doar a momentelor E).

Preferința către „forme deschise" sau „semi-deschise" pe care o dovedește Anatol Vieru, folosită ca o contrabalansare a parametrilor muzicali în totalitate calculați în cîteva dintre lucrările sale, se remarcă în creații ca *Trepte ale tăcerii* ori în *Clepsidre*. *Efemeridele* din ultima lucrare citată sînt în fapt unități sonore de scurtă durată conturate printr-un timbru, dinamică, și ethos specific, a căror scară de succesiune este stabilită cu aproximație, dar a căror moment de apariție, frecvență și, între anumite limite, dimensiuni și culoare, sînt la libera alegere a interpreților. Compozitorul creează însă o oarecare organizare în succesiunea „Efemeridelor", dată prin două posibilități (cromatic sau din cvintă în cvintă) și impune intervenția unui solo de trompetă plasat între Efemeride, a cărui prezență îndreaptă construcția lucrării spre o imagine inedită a unei forme de rondo. Elementul de continuitate nu lipsește din lucrare — în afara posibilelor zone de interferență ori identitate ce pot apărea în Efemeride sau solo-ul de trompetă (interferențe care însă au un caracter întîmplător) — el constituindu-se într-o a treia structură, denumită „perpetuo"[26].

Un număr mare de lucrări contemporane românești prezintă variate aspecte de prezență a unor structuri aleatorice ori libere, încadrate de reguli stricte de construcție sau supuse ele însele unor limite în alcătuirea formei întregii lucrări. Acest fapt este remarcat și în analizele muzicologice, care folosesc de multe ori formule de comentare de genul celei referitoare la structura lucrării *Continuo* de Corneliu Dan Georgescu: „Întegrarea acestor momente aleatoare este realizată într-un mod extrem de gîndit ... lucrarea se distinge prin rigurozitatea construcției".[27]

O altă concepție muzicală contemporană reunește libertatea de creație cu organizarea simetrică a materialului sonor în cadrul formei, dar într-o modalitate deosebită de cele la care ne-am referit pînă acum. Este vorba despre acei compozitori ce se situează pe poziția de a nu accepta folosirea preexistenței calculelor în creația lor, deși — conștient sau nu — ei aduc prin construcția elementelor structurale și a întregului lucrării forme ce pot fi încadrate

---

[26] Explicațiile privind structura lucrării *Clepsidre* se bazează pe destăinuirile compozitorului făcute în cadrul prelegerilor de la Piatra Neamț, fiind extrase și din articolul *În domeniul formei muzicale* semnat tot de Anatol Vieru, și care prezintă și alte interesante aspecte privind alcătuirea macro-structurală și modalități de îmbinare a organizării cu libertatea în cîteva dintre lucrările sale.

[27] Tăutu, Cornelia — articolul *Continuo de Corneliu Dan Georgescu*, *Muzica*, nr. 9/1972, pag. 9.

Scanned with OKEN Scanner

unor riguroase modele de proporționare, echilibrare prin diverse tipuri de simetrii, etc.

În acest sens putem menționa structura simetrică a îmbinării liedurilor din ciclul *Flăcări negre* de Pascal Bentoiu, ca și echilibrata proporționare a celor *9 miniaturi pentru pian* de Victor Iusceanu,[28] etc.

Alți parametri muzicali controlați în creația contemporană

„Tăcerea" — și alternanța ei cu o „masă sonoră" — nu este o descoperire a compoziției contemporane. Fără „tăceri", un presupus material sonor infinit nu se poate constitui în muzică. Însuși elementul ce precede și succede o astfel de creație eminamente sonoră, o posibilă „melodie infinită" se transformă în „tăceri" înglobate cu sau fără voia autorului în muzică.

Mărimea momentelor de tăcere, durata lor în timp, o găsim ades calculată și în muzica românească de astăzi. În această idee se încadrează prezența pauzelor din *Vitralii* de Mihai Moldovan în șirul numeric comun și duratelor muzicale, ca și rolul „tăcerilor" pentru delimitarea micro-structurilor din construcția unor lucrări ca *Simetrii* sau *Trepte ale istoriei* (Cornel Țăranu și Mihai Moldovan) ori *Arcade* de Aurel Stroe.

Deși tratarea acestei probleme cuprinde o infinitate de aspecte, se cuvine însă a fi subliniat rolul deosebit pe care „tăcerea" îl are în concepția compozițională a lui Anatol Vieru.

Metaforic exprimată de însuși autor ca „o sculptare a sunetului", lipsa unui eveniment sonor audibil își are în creația lui Vieru adeseori locul ei important, de obicei cu rigurozitate stabilit. Ceea ce aduce Vieru mai deosebit în organizarea tăcerilor este însă modalitatea prin care autorul o înglobează zonelor sonore. Considerînd „tăcerea" ca un element de bază al unei scări dinamice, cu treptele strict stabilite, Vieru o investește cu puteri de „personaj muzical" pe care-l folosește cu drepturi egale în alcătuirea unor tabele — matrice pe scara nuanțării.[29]

Pentru F = forțe; P = piano; O = tăcere, Vieru obține prin combinații corelate cu durata sunetelor la 5 voci un număr de 32 de grade de intensitate, în funcție și de timbru.

---

[28] Deși esteticianul și compozitorul Pascal Bentoiu se desolidarizează adeseori, prin expunerea concepțiilor sale ca și prin propria creație, de poziția ce acceptă o organizare strictă precedînd actul creator, afirmînd că: „Din umplerea unor scheme abstracte nu poate rezulta nimica bun "(Bentoiu,Pascal — *Gîndirea muzicală*, pag. 186) vom deosebi chiar la o sumară analiză succedarea liedurilor în cadrul întregului ciclu *Flăcări negre* după o macrostructură cu o simetrie de oglindă dată de felul formei fiecărui lied (bipartit simplu sau compus, tripartit, etc.) (A se vedea analiza lucrării semnată de Wilhelm Berger în revista *Muzica* nr. 1/1980, pag. 15).

În ceea ce privește *Miniaturile pentru pian* de Victor Iușceanu, deși au o certă tentă romantică, și deși compozitorul afirma că înlătură orice intervenție a unui calcul preexistent creației, ele sînt cu toate acestea strict proporționate, forma fiecăreia corespunzînd unei simetrii bilaterale (și în acest caz apar ca bipartite, ca de exemplu *Cutia cu muzicuță*, *Valsul* sau *Dans oriental*) ori unei proporționări în funcție de secțiunea de aur (așa cum apare în *Fuga în re major* și *Hora* de exemplu).

[29] Anatol Vieru-- Articolul *Tăcerea ca o sculptare a sunetului* în *Muzica*, nr. 3/1970, pag.12

Scanned with OKEN Scanner

5 P	4 P—1 F	3 P—2 F	2 P—3 F etc.	(5—0—)
P	PFPPP	FFPFP		00000
P	PPFPP	PFPPP		00000
P	PPPFP	PFFFF		00000
P	PPPFP	PFFFF		00000

Tabelul se repetă după o axă de simetrie prin „răsucire".

Alături, sau concomitent cu dinamica, Vieru ordonează timbrele, modul de emitere a sunetelor, agogica, etc.

O muzică „mai mult sau mai puțin pregnantă" simbolizînd atitudini subiective ca „absent", „calm", „brutal", „nervos" își are locul riguros stabilit în cadrul lucrării *Sita lui Eratostene* aparținînd aceluiași compozitor. În acest caz este vorba de o prezență concomitentă a stabilirii ferme de atitudini emoționale cu libertatea dată instrumentiștilor de a transpune muzical astfel de pasaje.[30]

Odată alese criteriile de organizare și ierarhizare a unor parametri muzicali ca timbrul, dinamica, agogica, etc., în cadrul unor scări valorice, acestea pot fi integrate într-o tehnică de factură serială, inedită însă, care prin intercondiționarea tuturor parametrilor ce intră în alcătuirea muzicală și organizarea lor pe baza unui singur criteriu, conduce spre:

Intercondiționarea tuturor parametrilor în creația muzicală

Prin aspectele prezentate pînă în prezent s-a putut remarca modul în care fiecare parametru muzical în parte poate fi supus unor procedee de proporționare simetrice sau asimetrice, deduse prin calcul. În îmbinarea acestor parametri pot apărea pendulări între condiționarea întregului unei modalități de proporționare de la care pleacă întreaga concepție compozițională, cu desfășurări libere în micro sau macro-structura sonoră. Lucrările muzicale pot însă apărea și ca rezultat al determinării stricte a tuturor parametrilor ce intră în componența lor, fiind supuse unei concepții unice organizatorice.

La un astfel de concept compozițional aderă Anatol Vieru prin folosirea unor matrice complexe, ce creează o scară organizatorică pentru linia melodică, durate, dinamică, agogică, timbru și modalități de atac, ornamente etc.[31] (în partea a III-a a *Concertului pentru vioară* spre ex.)

Traseele de citire a unor asemenea scheme matrice pot fi libere sau la rîndul lor calculate. În acest caz elementul de inedit apare prin citirea parametrilor muzicali strict stabilită ca sens de către creator, dar totodată neașteptată pentru auditor, căci desfășurarea materialului nu apare (ca în cadrul unei tehnici clasice seriale de exemplu) într-o ordine pe care ascultătorul o poate prevedea, cunoscînd-o dintr-o tratare anterioară, ci în ordinea pe care compozitorul o recreează permanent, și pe care, deși este strict calculată, ascultătorul nu are posibilitatea de a o deduce înainte de a-i fi prezentată.

În dorința de a îmbina organizarea cu libertatea, compozitorul poate recurge la calcularea strictă a cîtorva dintre parametri permițînd celorlalți o absolută libertate în desfășurare. În acest sens compozitorul Wilhelm Berger destăinuie că în *Simfonia a X-a* a construit modul, melodica, forma și timbrul

[30] A se vedea Anatol Vieru — articolul *În domeniul formei muzicale*, *Muzica* nr. 9/1972, pag. 17.

[31] A se vedea articolul lui Anatol Vieru *Tăcerea ca o sculptare a sunetului*, pag. 13.

pe relațiile numerice deduse din secțiunea de aur, lăsînd însă libertate ritmului, devenit în acest context element de culoare și cîmp deschis inventivității autorului.[32]

Pe aceeași idee de dualism se încadrează și tehnicile contemporane ce folosesc structuri aleatorice, consecvent limitate.

Toate aceste tehnici de compoziție prezente și în creația contemporană românească vin să întărească convingerea că indiferent de nivelul și natura elementelor de la care se poate porni în analiza și înțelegerea operei de artă muzicale, ne aflăm permanent în perimetrul simbiozei dintre determinism și libertate.

* * *

Din perimetrul vast al creației românești contemporane am încercat să deosebim cîteva aspecte care demonstrează atît existența, cît și necesitatea ordonării elementelor constitutive ce intră în alcătuirea lucrărilor muzicale. Pornind de la această convingere și de la un material muzical și muzicologic, e drept, limitat, am ajuns la delimitarea unor diverse structuri simetrice, ori supuse proporționării asimetrice ce suportă raporturi deduse prin calcul.

Formele ce pot fi analizate în funcție de metoda propusă, sub multiplele ei aspecte, precum și exemplele pe care actuala școală de compoziție românească ni le oferă sînt desigur nenumărate. Acest studiu nu și-a propus însă epuizarea vreunui aspect al problemei modalităților de ordonare și organizare a materialului sonor, problemă pusă cu evidentă acuitate de creația contemporană, ci doar să sugereze o posibilă cale de urmat în creație ori analiza muzicală.

Prezența unor variate formule de organizare se poate remarca — și mulți cercetători au făcut-o deja — atît în sistemele sonore cunoscute, cît și în întreaga literatură muzicală de la Gesualdo sau Bach, la Beethoven, Bartók ori Xenakis. Cu atît mai importantă ni se pare depistarea lor în creația românească de astăzi, înțelegerea necesității unei armonioase îmbinări a tuturor elementelor ce converg spre realizarea unei reușite creații artistice muzicale, și aceasta nu numai pentru a găsi un fundament obiectiv analizei, ori o posibilă bază actului creator în sine, ci și pentru a înlesni acel drum destul de anevoios către receptor, pentru receptare.

Știm că existența calculului, simetriei proporționărilor în creația de astăzi este mai evidentă decît pînă acum[33]. Considerăm însă că secretul perenității și valorii unei opere de artă stă și în găsirea echilibrului, a celei mai firești proporții între doi termeni pe care analiza muzicologică nu-i poate delimita cu precizie, dar care sînt indispensabili oricărei creații artistice: rațiunea și inspirația.

---

[32] Afirmația aparține compozitorului Wilhelm Berger și a fost făcută în cadrul prelegerii susținute în decembrie 1979 la Iași.

[33] Astfel se poate afirma că perioada clasică a stat sub semnul unei organizări mai stricte a limbajului muzical, așa cum romantismul a înclinat în special spre libertate. Încercarea de a se situa cît mai mult înspre limitele acestei posibile axe valorice privind organizarea, pozițiile extremiste, caracterizate în muzică printr-un aleatorism cît mai puțin controlat, iar pe de altă parte prin muzica concretă ori cibernetică, n-au putut sparge barierele impuse de necesitatea unei echilibrări. Evident apare și faptul că în creația contemporană se remarcă o înclinație spre calcularea cît mai strictă a componentelor ce intră în alcătuirea sistemului muzical, folosind sau, oricum, luînd în considerație datele deduse din actualul nivel de cunoaștere al secolului nostru.

BIBLIOGRAFIE

I. LUCRĂRI MUZICALE CONSULTATE

1. BERGER, Wilhelm — *Simfonia XI-Sarmizegetusa*, București, Ed. muz., 1979.
2. CONSTANTINESCU, Paul — *Concert pentru orchestră de coarde*, București, ESPLA, 1956.
3. CONSTANTINESCU, Paul — *7 cîntece din ulița noastră* pentru bariton și pian, București, Ed. muz., 1961.
4. GEORGESCU, Corneliu Dan — *Continuo*, București, Ed. muz., 1971.
5. GLODEANU, Liviu — *4 madrigale*, București, Ed. muz., 1970
6. HERMAN, Vasile — *Sonata pentru flaut*, București, Ed. muz., 1969.
7. IUSCEANU, Victor — *Miniaturi pentru pian*, manuscris xerografiat.
8. MISIEVICI, Cristian — *Fresce I* pentru vioară solo, manuscris xerografiat.
9. MOLDOVAN, Mihai — *Trepte ale istoriei*, operă frescă, București, Ed. muz., 1976.
10. MOLDOVAN, Mihai — *Tulnice*, București, Ed. muz., 1972.
11. MOLDOVAN, Mihai — *Vitralii*, 6 piese pentru orchestră, București, Ed. muz., 1971.
12. MUNTEANU, Viorel — *Ipostaze* — variațiuni pentru clarinet și pian — — manuscris xerografiat.

Scanned with OKEN Scanner

13. OLAH, Tiberiu — *Coloana infinită* — omagiu lui Brâncuși, București, Ed. muz., 1966.

14. OLAH, Tiberiu — *Sonata pentru clarinet solo*, București, Ed. muz., 1964.

15. STROE, Aurel — *Arcade* pentru 11 formații de instrumente, București, Ed. muz., 1965.

16. STROE, Aurel — *Concert pentru orchestră de coarde*, București, Ed. muz., 1970.

17. ȚĂRANU, Cornel — *Simetrii* pentru orchestră, București, Ed. muz., 1967

18. VIERU, Anatol — *Concert pentru vioară și orchestră*, București, Ed. muz., 1968.

19. VIERU, Anatol — *Clepsidra I*, București, Ed. muz., 1975.

20. VIERU, Anatol — *Din lumea copiilor*, miniaturi pentru pian, București, Ed. muz., 1959.

21. VIERU, Anatol — *Jocuri pentru pian și orchestră*, București, Ed muz., 1965.

22. VIERU, Anatol — *Scene nocturne*, coruri, București, Ed. muz., 1977.

23. ZEMAN, Anton — *Arhitecturi I*, manuscris

II. LUCRĂRI TEORETICE

1. *Dicționar explicativ al limbii române*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1975.

2. *Dicționar de estetică generală*, București, Ed. Politică, 1972.

3. BERGER Wilhelm — *Dimensiuni modale*, București, Ed. muz., 1979.

4. BENTOIU, Pascal — *Gîndirea muzicală*, București, Ed. muz., 1975

5. BENTOIU, Pascal — *Imagine și sens*, București, Ed. muz., 1977.

6. BOULEAU, Charles — *Geometria secretă a pictorilor*, București, Ed. Meridiane, 1979.

7. BRĂILOIU, Constantin — *Opere*, Vol. I—II, București, Ed. muz., 1967.

8. BREAZUL, George — *Pagini din istoria muzicii românești*, Vol. IV, București, Ed. muz., 1977.

9. BRÎNCUȘI, Petre
CĂLINOIU, Nicolae — *Muzica în România Socialistă*, București, Ed. muz., 1973.

10. BUGHICI, Dumitru — *Dicționar de forme și genuri muzicale*, ediția a II-a, București, Ed. muz., 1978.

11. CIOBANU, Gheorghe — *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol. I—II, București, Ed. muz., 1976 și 1979.

12. CIOBANU, Gheorghe — *Izvoare ale muzicii românești*, Vol. I—II, București, Ed. muz., 1975, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

13. CIOCAN, Dinu — *Introducere în teoria mulțimilor pentru muzicieni*, Curs litografiat, București, Conservatorul „C. Porumbescu", 1977.

14. CHAILLY, Jacques — *L' embroglio des modes*, Paris, Ed. Alphonse Ledec, 1960.

15. COLLAER, Paul — *La musique moderne*, Bruxelles, Ed. Maddens, 1963.

16. COSMA, Octavian Lazăr — *Hronicul muzicii românești*, Vol. I—IV, București, Ed. muz., 1973, 1974, 1975, 1976.

17. COSMA, Viorel — *Muzicieni români* — Lexicon, București, Ed. muz., 1975.

18. DIACONU, Adrian — *Teoria superioară a muzicii*, Curs litografiat, Conservatorul „G. Enescu", Iași, 1978.

19. GAVVLAS, Jean — *Principalele direcții ale tehnicii compoziționale contemporane*, Kozovice, 1963.
Traducere de I. Tiba, manuscris dactilografiat, biblioteca Conservatorului „G. Enescu", Iași.

20. GHIRCOIAȘU, Romeo — *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Ed. muz., 1963.

21. GIULEANU, Victor — *Principii fundamentale în teoria muzicii*, București, Ed. muz., 1975.

22. HERMAN, Vasile — *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, București, Ed. muz., 1977.

23. JELUDEV, J.S. — *Simetria și aplicațiile ei*, București, Ed. Tehnică, 1979, cap. I. „Simetria", pag. 1—64

24. NICOLESCU, Mircea — *Sonata*, București, Ed. Muz., 1962

25. PANȚÎRU, Grigore — *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Ed. muz., 1971.

26. PETRIȘOR, Marcel — *Vitralii*, București, Ed. Eminescu, 1978.

27. SCHAFFER, Pierre — *La musique concrete*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

28. TATARKIEWICZ, Wladyslav — *Istoria esteticii*, Vol. I—IV, București, Ed. Meridiane, 1978.

29. VIERU, Anatol — *Cartea modurilor*, București, Ed. muz., 1980.

30. WEYL, Herman — *Simetria*, București, Ed. Științifică, 1966, cap. I—II, pag. 7—131.

31. XENAKIS, Janis — *Musiques formelles* (*Nouveaux principes formels de composition musicale*), Paris.
La revue musicale, Ed. Richard — Masse, 1963, cap. I. „*Musiques stochastiques libres*", p. 1—62.

III. ARTICOLE, STUDII, COMUNICĂRI CU CARACTER MUZICOLOGIC

1. BERGER, Wilhelm — *Armonia, posibilități și limite* în: *Muzica*, București, 7/1964.

2. BERGER, Wilhelm — *Despre premizele modalismului contemporan*. În: *Muzica*, București, 12 1966.

Scanned with OKEN Scanner

3. BERGER Wilhelm, — *Flăcări negre de Pascal Bentoiu.* În: *Muzica,* București, Nr. 1/1980

4. CIOCAN, Dinu — *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică* În: *Studii de muzicologie,* Vol. 9, București, 1973.

5. CONSTANTINESCU, Dan — *Studiul proporției în sonatele pentru pian de Beethoven.* În: *Studii de muzicologie,* Vol. 3, București, 1971.

6. COSMA, Octavian Lazăr — *Coordonate ale muzicii românești contemporane.* În: *Muzica,* București, 7/1969.

7. DRAGA, George — *Coloana infinită* de Tiberiu Olah. În: *Muzica,* București, 9/1966.

8. DRAGA, George — *Simetrii pentru orchestră de Cornel Țăranu* În: *Muzica,* București, 3/1967.

9. DRĂGOI, Sabin — *Simetrie și asimetrie în cîntecul popular românesc.* În: *Muzica,* Buc., 11—12/1960.

10. FIRCA, Clemansa — *Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană.*

11. FIRCA, Gheorghe — *Asupra unui principiu al variației specific creației contemporane românești.* În: *Studii de muzicologie,* Vol. 6, București, 1970.

12. FIRCA, Gheorghe — *Originea formal-geometrică a sistemului modal diatonic.* În: *Muzica,* Buc., 8/1977.

13. GLODEANU, Liviu — *Criterii științifice în analiza operei de artă,* în *Muzica,* Buc., 3/1971.

14. HERMAN, Vasile — *Aplicații ale lingvisticii matematice în studiul morfologiei muzicale.* În: *Lucrări de muzicologie,* Vol. 5, Cluj, 1969.

15. HERMAN, Vasile — *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană.* În: *Lucrări de muzicologie,* Vol. 4, Cluj, 1968.

16. HERMAN, Vasile — *Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească.* În: *Lucrări de muzicologie,* Vol. 3, Cluj, 1967.

17. MÎRZA, Traian — *Simetria de oglindă în folclorul românesc.* În: *Lucrări de muzicologie,* Vol. 2, Cluj, 1966.

18. NICULESCU, Ștefan — *O teorie a sintaxei muzicale.* În: *Muzica,* București, 3/1973.

19. NICULESCU Ștefan, OLAH Tiberiu, STROE Aurel, BERGER Wilhelm — *Muzica românească și tendințele artei contemporane.* În: *Muzica,* București, 11/1965.

20. OLAH, Tiberiu — *Folclor și esență, școala națională și universalitate.* În: *Muzica,* București, 5/1974.

21. RAȚIU, Adrian — *Sistemul armonic al lui Skriabin* În: *Muzica,* București, 2—3/1972.

22. RAȚIU, Adrian, STROE, Aurel — *Aspecte înnoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy.* În: *Muzica,* București, 9/1962.

Scanned with OKEN Scanner

23. SIMIONESCU, Mircea — *Convorbiri pe teme de muzică contemporană: O. Messiaen, P. Schaeffer, K. Stockhausen.*
În: *Secolul XX*, Vol. 7—8/1965.

24. STROE, Aurel — *Un aspect al problemei limbajului în muzica contemporană*
În: *Muzica*, București, 6/1966.

25. SZALAY, Nicolae — *Rolul ideii simetriei în geneza sistemelor muzicale.*
În: *Lucrări de muzicologie*, Vol. 4, Cluj, 1968.

26. TĂUTU, Cornelia — *Continuo de Corneliu Dan Georgescu*
În: *Muzica*, București, 9/1972.

27. TERENYI, Eduard — *Structuri de straturi acordice în muzica contemporană*
În: *Lucrări de muzicologie*, Vol. 6, Cluj, 1970.

28. ȚĂRANU, Cornel — *Aspecte ale evoluției conceptului de ritm în muzica secolului nostru.*
În: *Lucrări de muzicologie*, Vol. 1, Cluj 1965.

29. ȚĂRANU, Cornel — *Confluența Enescu — Messiaen și reflectarea ei în muzica contemporană românească.*
În: *Lucrări de muzicologie*, Vol. 3, Cluj 1967.

30. VIERU, Anatol — *Experiment și accesibilitate.*
În: *Muzica*, București, 8/1975.

31. VIERU, Anatol — *În domeniul formei muzicale.*
În: *Muzica*, București, 9/1972.

32. VIERU, Anatol — *Modal, tonal, serial și iar modal.*
În: *Muzica*, București, 9/1977.

33. VIERU, Anatol — *Tăcerea ca o sculptare a sunetului.*

34. VULCU, Sorin — *Aspecte noi în problematica modurilor.*
În: *Studii de Muzicologie*, Vol. 3, București, 1971.

35. ZOICAȘ, Ligia Toma — *Matematica în muzică și unele aspecte în creația românească contemporană.*
În: *Lucrări de muzicologie*, Vol. 4, Cluj. 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Daniela Roxana Lomnăşanu

Repere stilistice în creaţia lui Tiberiu Olah

Unul dintre domeniile în care s-a afirmat din ce în ce mai profund şi original aportul artistic al culturii noastre îl reprezintă creaţia muzicală. De la începuturile ei, muzica românească profesională a cunoscut o evoluţie continuă, ale cărei puncte culminante sînt atinse odată cu lucrările lui George Enescu şi ale compozitorilor din genreaţia sa, ca şi prin partiturile creatorilor din zilele noastre.

În diferite faze ale dezvoltării sale, creaţia românească prezintă o bogată dinamică a orientărilor compozitorilor, a curentelor stilistice care au influenţat formarea generaţiilor de muzicieni, a diferitelor personalităţi în cadrul unei epoci date. În acelaşi timp, auditoriul poate remarca cu certitudine o seamă de trăsături persistente, de ansamblu, care definesc specificul naţional al acestei muzici, anumite particularităţi constante ale concepţiei artistice, al sensibilităţii creatorilor.

Pe măsura creşterii propriei experienţe şi a lărgirii contactelor cu muzica universală s-au afirmat noi individualităţi creatoare determinînd în permanenţă înnoirea şi îmbogăţirea genurilor şi modalităţilor de exprimare abordate. Aceasta s-a petrecut în cadrul unui proces impetuos prin ritmul, proporţiile şi sensul ideologic-estetic şi tehnic-stilistic al dezvoltării sale. La baza acestui fenomen stau valorile melosului popular naţional de o puternică originalitate, preluate şi fructificate de către compozitori în spiritul cerinţelor artistice mereu mai complexe.

Scanned with OKEN Scanner

Calitatea esențială a operei de artă, originalitatea, a devenit una din problemele fundamentale ale esteticii contemporane, dobîndirea ei constituind năzuința febrilă nu numai a unui curent sau grup de creație în ansamblu, dar chiar a fiecărei individualități artistice în parte. Față de epocile trecute, timpurile noastre abordează într-adevăr tematica originalității nu numai cu o intensitate sporită — considerînd-o ca o categorie determinantă pentru progresul și pentru însăși valoarea artei — dar și în cadrul unor concepții care o definesc adesea contradictoriu, în funcție de raportul dintre conținut și structură, tradiție și nou, complexitatea, subtilitatea elaborării și rezonanța social-educativă.

Înțeleasă ca un atribut definitoriu pentru existența muzicii ca artă, originalitatea implică un raport logic, necesar, *sine qua non*, între ideea de conținut și concretizarea ei artistică, iar ineditul, unicitatea formei de transfigurare sonoră a acestei idei, a acestui impuls generator, sînt sentimente verificate prin valoarea și viabilitatea operei.

Rodind din „mirabila sămînță" a melosului străbun, muzica românească s-a relevat într-adevăr, în perioada modernă și contemporană a culturii noastre, ca una dintre cele mai profunde și originale expresii ale spiritualității naționale. Vitalitatea școlii noastre de creație se manifestă prin bogăția de valori și tendințe, prin forța cu care generații, curente și personalități se definesc în contextul de idei și afinități ce ne este propiu. Sensibilă la marile prefaceri care au avut loc și au loc în conștiința artistică a veacului XX, reprezentînd ea însăși un aspect activ și definitoriu al acestei conștiințe, muzica românească oglindește, în tot ce are ea mai esențial, spiritul de gîndire viguroasă, de sinteză specifică, efortul fertil spre umanism de larg orizont, predilecția constantă spre dezvăluirea trăsăturilor sufletești generoase și nobile ale poporului nostru.

Sintetizînd într-un fel propriu cuceririle muzicii universale, clasice, ca și pe cele din vremea sa, valorificînd pe o treaptă net superioară experiența înaintașilor muzicii naționale, George Enescu a dezvăluit în mod strălucit forța generatoare de originalitate și profunzime artistică a folclorului muzical românesc. Reprezentînd raporturi diferite ale compozitorilor față de creația populară, de la transfigurarea melodiilor autentice pînă la evocarea în spirit personal a atmosferei specifice sensibilității naționale, opera lui George Enescu a deschis căi noi, de importanță istorică, în muzica românească. Nobilele sale aspirații patriotice și umaniste l-au ajutat să descopere modalități inedite de realizare muzicală, să-și făurească principii originale de construcție armonic-modală și de structură arhitectonică, în care tradiția se îmbină cu inovația creînd un orizont larg, nelimitat de soluții, în cadrul unei concepții unitare. Aportul artistic al compozitorului de notorietate mondială a avut și are un puternic răsunet în școala muzicală românească. Ea avea să participe, prin exponenții săi cei mai valoroși, la îmbogățirea, cu noi aspecte, a creației contemporane în ansamblul ei. De la concepția deplinei continuități cu tradiția pînă la aceea a participării active la marile deschideri de drumuri în artele de după mijlocul veacului, orizontul muzicii românești se afirmă bogat în talente și cuprinzător ca stiluri și tehnici de creație. Confirmînd printre direcțiile sale de fond răspunderea social-patriotică și umanistă a actului de creație, densitatea expresiei și claritatea ideilor, muzica românească se dovedește originală și valoroasă în măsura în care, dincolo de noutatea soluțiilor folosite, face să străbată filonul artistic propriu națiunii românești.

Scanned with OKEN Scanner

Diversitatea uneori deconcertantă a căutărilor artistice individuale, vastitatea și noutatea domeniilor de investigație, raporturile inedite dintre activitatea creatoare, cea interpretativă și cea teoretică, pătrunderea elementelor tehnice și a datelor științelor abstracte în gîndirea și practica muzicală, evoluția în genere a spiritului contemporan contribuie toate la îmbogățirea neîncetată a limbajului, la multiplicarea căilor de realizare în toate genurile. Aceste trăsături noi nuanțează un anumit caracter specific al gîndirii și sensibilității compozitorilor români de toate generațiile și stilurile, un anumit ethos particular sesizat în permanență de iubitorii muzicii românești, de critica din țară și de peste hotare. Avem în vedere generozitatea ideilor și a sentimentelor în care atitudinea liric-contemplativă, atît de puternic întruchipată de creația enesciană, se dovedește a fi o constantă. Avem de asemenea în vedere echilibrul și limpezimea concepției, caracterul viguros reliefat al structurii sonore. Creația românească reprezintă, așadar, o „voce" distinctă, cu calități neconfundabile în concertul culturii muzicale contemporane. Ea iese în relief datorită unor trăsături proprii, care în zilele noastre au ajuns la deplina cristalizare. Tehnica, meșteșugul componistic este „la zi", situîndu-se pe același nivel cu cea mai avansată muzică de pe glob.

Tabloul bogat al personalităților artistice care s-au afirmat în creația simfonică și de muzică de cameră, pune pregnant în evidență vitalitatea, claritatea și consistența unei remarcabile contribuții la îmbogățirea tezaurului artei noastre naționale. Receptivi la prefacerile înnoitoare, muzicieni ca: Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Miriam Marbé, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Cornel Țăranu și alții — din rîndurile cărora nu poate fi omisă cea mai tînără generație de compozitori — și-au unit eforturile la extinderea orizontului de sensibilitate al publicului nostru, la prospectarea unor zone de fond ale materiei sonore, care — în perspectiva timpului — apare structurată și retopită fie în forma tradițională, fie în construcții ce nu mai țin seama de legile clasice ale discursului muzical, tendință frecvent întîlnită în creația compozitorilor tineri.

Pentru a ilustra unele dintre coordonatele stilistice ale creației naționale contemporane ne vom opri la opera lui Tiberiu Olah, personalitate marcantă în universul sonor al muzicii românești. El este unul dintre puținii, astăzi, la care „stil" nu înseamnă sistem. Tiberiu Olah ajunge la coerența stilistică — foarte greu de obținut în „haosul imagistic" care ne bîntuie imaginația noastră sonoră — fără să recurgă la serviciile ordonatoare ale unui sistem rigid. Lumea sonoră a lui Tiberiu Olah este totuși total ordonată, deplin convergentă, avînd în plus avantajul naturaleții, al libertății de mișcare. Aici, muzica sa novatoare se racordează tradiției de expresivitate a oricărei muzici alese. Exemplul voinței interioare, al necesității exprimative, este mobilul acestui studiu.

Sigur că nu este ușor a defini trăsăturile caracteristice unui creator de mare talent, cu atît mai mult cu cît Tiberiu Olah este o personalitate spontană, firească, vie în deplinul înțeles al cuvîntului, profund originală, care refuză afilierea explicită la lumea spirituală a unui curent artistic, a unei orientări sau mode anumite. În lucrările lui Tiberiu Olah pulsează ritmul vital al muzicalității ancestrale, pus în mișcare de o gîndire contemporană febrilă, dinamizatoare, selectivă și regeneratoare. Arta lui Tiberiu Olah este expresivă, densă și rafinată, în cel mai strict sens; în ea colindă și trepidante motive

ale pasului săltat, arhaice sonorități bihorene prin care se perpetuează chemări de veacuri, chemări de milenii. Opera sa este prodigioasă ca problematică, orizont al ideilor și număr de opus-uri, iar o monografie oricît de concentrată, ar trebui să se desfășoare pe sute de pagini. Iată motivul pentru care vom încerca să conturăm, în mare, evoluția unei traiectorii componistice ce îmbrățișează o perioadă de peste trei decenii, perioadă jalonată de remarcabile succese pe plan național și internațional.

Deschisă primenirilor venite de pretutindeni, înglobînd folclorul ca pe o coordonată metaforic-funcțională, creația lui Tiberiu Olah înscrie o imagine de neconfundat între împlinirile majore ale generației de compozitori căreia îi aparține.

Frapează, la primul contact cu partiturile lui Tiberiu Olah, varietatea extremă a procedeelor (de tratare a materiei sonore și de notație) ce profilează în toate direcțiile proiectului de punere în pagină, ingeniozitatea și pertinența lor, aderența totală la scopurile urmărite. Cantitatea nu este semnul unei risipe în suprafață pentru a compensa sondarea verticalității, ci efectul firesc al unui apetit ieșit din comun de a cerceta orice drum, orice potecă din rețeaua vastă a universului sonor (nu neapărat numai muzical !).

Tiberiu Olah încearcă să depășească conceptul de operă închisă, optînd pentru idealul de clasă de compoziții, de deschidere a granițelor unei lucrări către disponibilitatea înscrierii într-un lanț nesfîrșit de fenomene muzicale decurgînd unele din altele. Varietatea preocupărilor creează o mare mobilitate a limbajelor folosite, învecinîndu-se, nu o dată, cu eclectismul de vocabular sau al principiului de structurare; alibiul acestui eclectism îl constituie necesitatea maximă de înnoire, de forțare a limitelor obișnuitului și confortabilului.

„Pentru a fi compozitor — afirmă Tiberiu Olah — într-o oarecare măsură să fii descoperitor, în sensul că trebuie să știi să descoperi însușiri ale materialului pe care-l lucrezi, prin selecție și intuiție".[1]

Profesiunea de credință de mai sus poate fi probată — fără excepție — de toate lucrările sale, inclusiv de cele care, potrivit datei creării lor, ar trebui să antreneze calificativul „de școală". Într-un anumit sens, incompatibile cu acest termen prin evidentul lor profesionalism, sonatinele (pentru pian și pentru vioară și pian), cvartetul de coarde, trio-ul, ca și *Simfonia* (începută în ultimul an de studiu, 1955) sînt mărturie nu numai a talentului de care dispune compozitorul, dar și a spiritului selectiv care i-a dictat doar însușirea acelor tehnici conforme sensibilității, temperamentului, orizontului și modului propriu de a concepe muzica.

Afirmarea unor virtualități stilistice a fost înlesnită de forța de înrîurire a muzicii lui Bartók. Descoperirea creației sale aducea după sine întărirea simțului formei, ideea proporționării tiparelor clasice de accepțiune modernă. Ținuta stilistică neoclasică, condiționată în înțeles bartokian, se conjuga cu atitudinea folclorică filtrată, mai mult schițată decît accentuată ca atare. De aici a izvorît tendința dezvoltărilor tematice axate pe celule motivice intens dinamizate, pe această cale și-a găsit o nouă întrebuințare conceptul beethovenian al procesualității tematice. Forma muzicală se supune dialecticii opozițiilor și contrastelor, într-un climat stilistic care se refuză predicatelor expresioniste. Mutația este semnificativă și lesne de constatat. Ea implică de ase-

[1] Olah, Tiberiu. *Originalitatea în muzică*, în: *România Literară*, 3.03.1977.

menea o îndepărtare față de sistematica dodecafoniei seriale precum și o apropiere corespunzătoare față de sistematica tonalismului lărgit. Astfel, cîștigă în importanță mulțimea modurilor organice, constituite în timp în cadrul unor culturi seculare și milenare. Grupul sonor se modifică așadar substanțial. La aceasta se adaugă vitalizarea și diferențierea pulsației ritmice, în special tematizarea structurilor ritmice, lucru esențial în dimensionarea marilor forme muzicale.

Hindemith a exercitat o vădită influență asupra disciplinării elementelor de scriitură, asupra determinării și coordonării contrapunctice a desfășurării instrumentale în întregul formei. Polifonia planurilor și etajarea liniilor în cuprinsul dezvoltării progresive, apoi organicitatea tonal-modală a structurilor armonice, emană din această sferă hindemithiană. În felul acesta se produce o nouă obiectivizare a expresiei muzicale, poate și o netezire a asperităților și o necesară luminare a fondului ideatic. Disciplina expunerii analitice a motivelor în fraze discret amplificatoare și tehnica corelării din aproape în aproape a segmenților de formă muzicală dobîndesc o importanță crescîndă. Pe de altă parte vin sumedenii de sugestii din muzica lui Haciaturian, Prokofiev, Șostakovici, Kabalevski, Stravinski, care toate, la un loc, atestă viabilitatea și actualitatea marilor genuri instrumentale, orchestrale și camerale.

Stilistica universalistă, reprezentată prin creația mai nouă a lui Stravinski, devine pentru moment un fenomen de execuție. Efectele pe care le generează această stilistică — ca și cea bartokiană sau hindemithiană — țin mai degrabă de forma muzicală decît de conținutul ei. La fel și prefacerile structurale pe care le poartă din belșug compozițiile lui Stravinski nu declanșează alte mutații decît pe cele care se înscriu în limitele facturii muzicale obiective. Aspirația către semnificațiile universale ale operei de artă este stăruitor prezentă, dar condiția îndeplinirii acestui deziderat, rezidă din valoarea și reprezentabilitatea națională a compoziției muzicale. Gradele de realizare diferă de la caz la caz pe fundalul unei evoluții în direcții existente și, totodată, în curs de precizare.

Tiberiu Olah trece pe lîngă marii maeștri, asimilează și duce mai departe procedee, tehnici, își însușește precepte fundamentale pentru a le putea apoi transfigura în spirit propriu, în perfect acord cu sistemul său estetic care începe să se contureze cu claritate încă de la primii pași pe tărîmul creației muzicale.

Perfecta stăpînire a formei, simțul de echilibru în cadrul ciclului, tehnica contrastelor, surprinzătoarele combinații timbrale, sînt temelia sigură ce favorizează afirmarea în peisajul componisticii românești a unei personalități de talent, dublate de măiestrie artistică. Ca și în cazul creatorilor de marcă, se pot surprinde deja aspecte ce vor lăsa brazdă adîncă în definirea stilului de maturitate a lui Tiberiu Olah, aspecte nedezmințite de evoluția sa ulterioară.

Modalismul lui Tiberiu Olah se caracterizează prin reunirea particulară a unor mărimi intervalice, proporționate în conformitate cu cîte un criteriu ordinator. Organizarea melodică și armonică se realizează în funcție de natura progresiei modale, a proporțiilor intervalice distribuite și fixate în perimetrul modului de referință. Astfel, se naște o unitate precizată, dialectic împînzită prin mulțimea corespondențelor concrete, activabilă și extensibilă sistemic, ceea ce asigură formarea gravitației și centrării modale precum și operarea consecventă a unor transpoziții multiple.

Scanned with OKEN Scanner

Primele măsuri ale *Sonatinei pentru pian* (1950) sînt edificatoare pentru înțelegerea mecanismului modal, pus în perspectivă în ideea concordării desfășurării muzicale în ansamblul ei. Cadrul modal de referință se constituie din două micromoduri, perfect simetrice (de fapt un micromod și transpunerea lui la o secundă mare ascendentă).

Nimic nu se petrece în tot ce urmează în afara acestei sfere modale — organo-genetice la rîndul ei — în cîmpul travaliului componistic, al construcției din aproape în aproape. Parțializarea acestui întreg modal permite absolutizarea unor aspecte, izolarea unor intervale conducătoare, asupra cărora se insistă mai mult, în funcție de sensul acțiunii, de natura tensionărilor melodice. Turnura modală este proprie și încheierilor melodice cu subton, pe care Constantin Brăiloiu le considera reminiscențe ale pentatonicului.

Transmutarea centrului de greutate de pe secunde mici (sensibile) pe cele mari, este deosebit de pregnantă în secțiunile extreme ale *Sonatinei pentru pian* (p. I și III) sau în mișcare lentă (p. II) din *Sonatina pentru vioară și pian* (1952). De fapt, aceste două lucrări sînt înrudite tematic, putînd fi considerate ca *variante* ale aceleiași idei de bază.

Factorul melodic se caracterizează prin plasticitate și expresivitate, prin supleţea temelor ce se mlădiază după cerințele complexe ale discursului muzical. În lucrările lui Tiberiu Olah fiecare linie tematică este profund reliefată, fiecare frază e potențată, iar piesa în ansamblu apare ascultătorului ca o compoziție armonios construită, logic desfășurată.

Prima parte a *Sonatei pentru pian* conturează elementul activ, volitiv, dinamică febrilă.

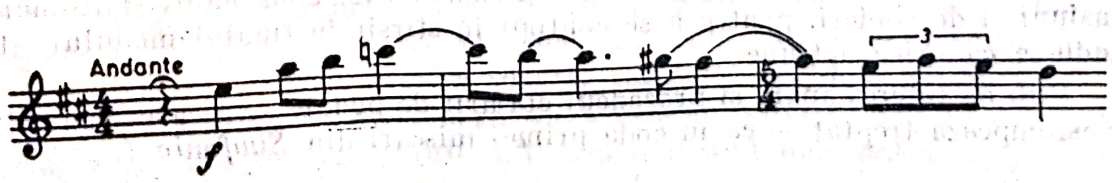
Melodica este grefată pe succesiunea continuă a optimilor. În ciuda uniformității pulsației, ritmica cîștigă însă prin caracterul motoric al desfășurării. Tema secundă este îmbietoare și grăitoare ca un liniștit cîntec fără cuvinte. Puritatea și simplitatea sa este întregită de armonizarea modală, conferindu-i o savoare aparte.

În partea a doua domină lirismul visător, cu nuanțe mereu schimbătoare, tendința de a înlocui contrastele nete printr-o transformare treptată și continuă a substanței muzicale. Cromatismul care impregnează fluxul sonor plasează aceste pagini într-o crepusculară lumină folclorică, evocînd insinuările spațiului ondulat al reliefului strămoșesc.

Tema energică a finalului revine la atmosfera de tinerească dezlănțuire de energii. Tiberiu Olah folosește ostinato-ul ritmic care potențează continuitatea și bogăția mișcării melodice; ritmul se repetă în mod stereotip în timp ce desenul melodic se schimbă în scurgerea eternă a timpului.

Sfera ritmică nu este în această perioadă la fel de conturată ca cea melodică; întîlnim giusto, alături de aksak sau libera alternare metrică. Domină ritmurile giusto, chiar în paginile lente, din care se degajă impresia sonoră de improvizație, de cvasirubato. Iată un exemplu de învăluitor lirism, în care gravitatea tempo-ului și rigoarea ritmului sînt absorbite de melodica fluentă, cu inflexiuni nostalgice.

SONATINA PT. VIOARĂ ȘI PIAN



Procedeul strictei determinări a timpului muzical care nu se simte ca o încătușare a melodismului ci ca un binevenit moment de libertate, devine o altă trăsătură definitorie a stilului lui Tiberiu Olah. Fuziunea giusto-rubato va conduce la îndepărtarea incisivității ritmice de tip aksak, dar va favoriza menținerea unor frecvente alternări metrice. Din prima parte a *Sonatei pentru pian* observăm exemple în care ritmul conferă discursului muzical varietate și dramatism prin opoziția contrariilor generată de succesiunea măsurilor de 5, 4 și 3 timpi.

Formulele ostinate vor da acea impresie de mișcare permanentă, de „*perpetuum mobile*", ca în finalul *Simfoniei*, în care contrabașii repetă în mod stereotip o figură sonoră — asemenea unei formule magice — creind un sens de fixitate și stupoare.

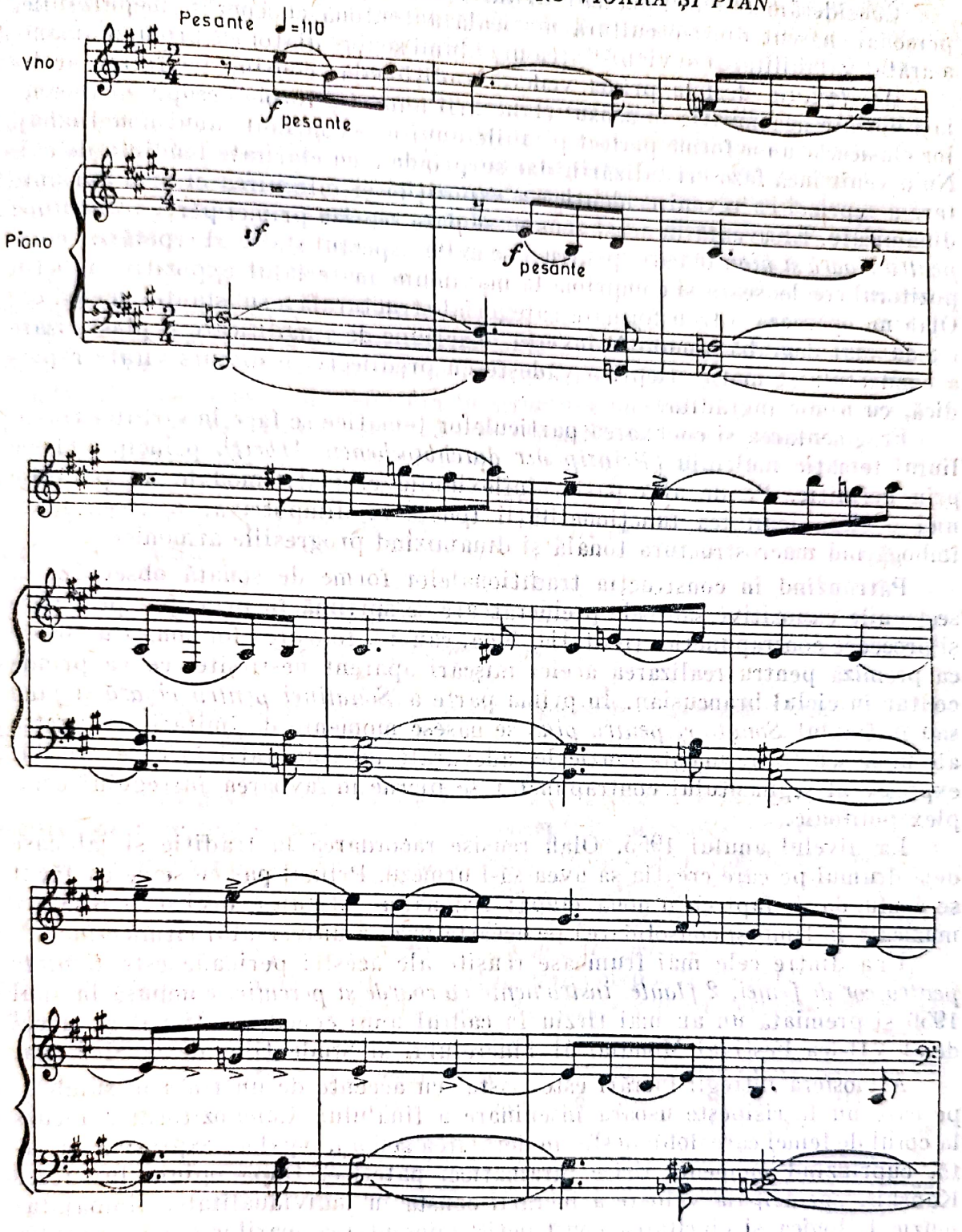
La Tiberiu Olah, elementul ritmic contribuie la construirea și dinamizarea imaginii muzicale, fie că se prezintă sub forma unor impulsuri motorice, a unor formule ostinato sau a unor structuri ce imprimă configurații specifice motivelor muzicale. Dar ceea ce trebuie subliniat îndeosebi este originala folosire a accentelor, care constituie o nesfîrșită gamă; de la impulsuri, staccato-uri și sublinieri fugitive, abia observate, pînă la accente temperamentale și autoritare ce vor culmina în *Simfonia I.*

Armonia transpare mai mult ca un corolar al tratării polifonice. Factorul esențial îl constituie raportul linear-disonantic, justificarea mișcărilor figurative sub aspect logic, din aproape în aproape. Astfel, legătura — cu influențare reciprocă — dintre armonie și polifonie apare ca un element de echilibru, determinant al stilului lui Tiberiu Olah. Pe de altă parte, este pusă în evidență corelația dintre caracterul modal al gîndirii melodice și corespondentul ei pe plan armonic, nu numai prin apelul la treptele secundare ci prin îmbogățirea acestei structuri modale prin cromatizări aduse tot pe plan linear, în montura ideilor contrapunctice, avînd repercusiuni armonice dintre cele mai interesante. Iată un fragment din *Sonatina pentru vioară și pian* în care scriitura imitativă dobîndește structural un loc central (vezi exemplul de la pag. 61).

Motivul, ideea melodică de bază este în același timp, conduct melodic și acompaniament; diferențierea acestor două elemente este exclusă de la bun început, evidențiindu-se unitatea motivică pe orizontală — în derulare temporală — și unitatea entității motivice în sine, prin singularitatea aspectului ei de bază. Expresivitatea armonică derivă din întrepătrunderea liniilor melodice, din utilizarea treptelor mobile (3, 4, 7) în derularea orizontală a discursului sonor.

Efecte sonore surprinzătoare sînt obținute și prin apelarea la procedee polifonice de factură folclorică. Semnalăm prezența pedalei (isonului) cu rol armonic determinant; datorită caracterului său relativ static, isonul este utilizat fie în momentul expozitiv, fie în cel final, avînd, deci, funcții diferențiate. În expunerea temei principale din finalul *Sonatinei pentru pian* se creează un impresionant contrast între mișcătorul contur al liniei melodice și staticitatea pedalei asemenea conturului reliefului față de linia de orizont. În același timp, diferitele raporturi dintre melodie și ison creează consonanțe și disonanțe, tensiuni și destinderi, pentru a se contopi în sfîrșit în finalul modului, stingîndu-se ca orice acțiune.

Plin de interes apare și procedeul etajării de pedale — a căror sonoritate se estompează treptat — ca în coda primei mișcări din *Simfonia I.*



O modalitate de revalorificare a melosului folcloric este şi folosirea mixturilor armonice. Partea a III-a din *Simfonia I* oferă un astfel de exemplu, în care peste sonoritatea trombonilor — ce rezultă dintr-un mixaj de octavă şi cvartă — se suprapune o structură de cvarte paralele, intonată de corni. Reformulînd, putem afirma că avem o textură sonoră, rezultată din două mixturi.

Conceptul armonic al lui Tiberiu Olah este un puternic argument pentru a demonstra resursele inepuizabile ale armoniei diatonice modale.

Scanned with OKEN Scanner

Considerăm un merit deosebit al autorului că prin crearea unui stil muzical personal, născut dintr-o cultură muzicală autohtonă cu energii inepuizabile, a arătat valabilitatea și viabilitatea unei lumi sonore diatonice profund umane.

Arhitectura, deși la prima vedere tradițională, conține incifrarea aceleiași dorințe de inovație în sensul elaborării unor noi forme nesupuse canoanelor clasice, a unor forme perfect pliabile unui nou conținut, unui nou limbaj. Nu a venit încă faza cristalizării, dar surprindem cu claritate tendința de evitare a reprizei ca revenire identică a expoziției și înlocuirea ei prin variante dinamizate. Elocventă în acest sens ni se pare repriza primei părți a *Sonatinei pentru vioară și pian* în care, pentru a se evita aspectul static al repetării, compozitorul condensează și comprimă la maximum materialul expozitiv. Tiberiu Olah nu operează o transformare categorial-structurală a substanței melodice; există mai degrabă o mutație inversă, o acțiune de simplificare și plasticizare a conductului tematic. Repriza vădește cu predilecție o discursivitate rapsodică, cu nimic îngrădită.

Fragmentarea și conexarea particulelor tematice se face în virtutea travaliului tematic multiplu *(Prinzip der durchbrochenen Arbeit)*, principiu clasic prin definiție. Pe de altă parte, inflexiunile cromatic-modale nu părăsesc nici o clipă legitatea funcționalității tonale ci dimpotrivă, o accentuează îmbogățind macrostructura tonală și dinamizînd progresiile armonice.

Pătrunzînd în construcția tradiționalelor forme de sonată observăm că secțiunile expozitive sau cele prelucrătoare se sprijină în principal pe tipare și procedee contrapunctice (imitație, fugă, canon), folosirea lor constituindu-se ca premiză pentru realizarea acelei mișcări aparent nesfîrșite, ce va prinde contur în ciclul brâncușian. În prima parte a *Sonatinei pentru vioară și pian* sau în finalul *Sonatinei pentru pian* se găsesc momente de imitație în stretto ale unor scurte fragmente muzicale, adevărate microimitații în care profilul expresiv al segmentului contrapunctat se pierde în favoarea întregului complex polifonic.

La nivelul anului 1955, Olah reușise racordarea la tradiție și jalonase deja drumul pe care creația sa avea să-l urmeze. Primul pas ce se cerea făcut se confunda de fapt cu o nouă etapă: ordonarea ritmului, deci o desfășurare muzicală în timp și consolidarea pe această bază a universului ritmico-modal.

Una dintre cele mai frumoase reușite ale acestei perioade este *Cantata pentru cor de femei, 2 flaute, instrumente cu coarde și percuție*, compusă în anul 1956 și premiată un an mai tîrziu în cadrul unui concurs național și la cel de-al VII-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților de la Moscova.

Atmosfera întregii lucrări este tristă, cu accente de un tragism sumbru, pe care nu le risipește ușoara înseninare a finalului. Compozitorul a recurs la corul de femei care dobîndește, în derularea sonoră, o paletă expresivă variată, cuprinzînd momente lirice, dramatice, patetice. După opinia lui Jozef Kanski[2], „principala valoare a lucrării constă în individualitatea limbajului muzical, logica și claritatea construcției, potențarea marilor emoții precum și în originala folosire a melosului popular".

Melodica este originală, ea nu urmărește neapărat redarea unei culori muzicale locale, Tiberiu Olah apelează la motive populare pe care le recreează într-o viziune amplificată, înnoită, revitalizată. Caracterul direct al poeziei populare a impus compozitorului un limbaj muzical aproape nud, dar în ace-

[2] Jozef Kanski, *Tribuna Ludu*, Varșovia, 23 mai 1961.

Scanned with OKEN Scanner

lași timp rafinat și evoluat. Transfigurarea și potențarea artistică a unor sugestii folclorice se obține prin reîncarnarea cinetică a celulelor motivice și ritmice de mică întindere, scurte și dense, supuse criteriului variațional, virtual infinit.

Prima parte a cantatei *(Scrisoarea soldatului)* este o formă variațională liberă ce evoluează prin repetări succesive ale unui scurt fragment melodic. Tema îngînată în *pp* de soprane pare să vină direct din adîncul „inimii ce se înfioară". Profilul cromatic descendent conferă melodiei un caracter dramatic accentuat. Secvențele variaționale se înlănțuie într-un discurs sonor neîntrerupt pe fondul țesăturii polifonice născute din îngemănarea vocilor.

Secțiunea mediană *(Ura și dragostea)* se întemeiază pe o substanță tematică unică și conducătoare la scara întregului ce permite arcuirea unor ipostaze de esență variațională dimensionată de principiul modelării continue. Tiberiu Olah apelează la un nucleu melodic de patru sunete (*mi—fa—la diez—si*) încorporat ca element de referință în structura motivelor și frazelor muzicale. Valoarea expresivă a detaliului, a liniei tematice și a evoluțiilor armonice, potențarea conductului de natură melodică armonică, într-un discurs sonor original conferă o savoare aparte acestei părți.

Remarcabil ne apare finalul cantatei, clădit pe distihul de o izbitoare frumusețe poetică:

„Am un pom zănatec, nu dă flori
Înfloreşte doar de sărbători."

Ca procedeu componistic, Tiberiu Olah recurge la aceeași tehnică variațională, de data aceasta extinsă și asupra compartimentului ritmic (duble variațiuni pe o melodie și un ritm). Travaliul muzical multiplu se evidențiază astfel ca efect al devenirii variaționale în planuri succesive sau concomitente, în episoade care par să indice lărgirea conceptului de timp muzical.

Dintre lucrările compuse pînă la amplul oratoriu *Constelația omului* menționăm încă un titlu: trio-ul pentru voce, clarinet și pian *Echinocții* (1957) care este purtătorul unor expresive anticipări deschise concretizărilor sonore viitoare. Nu este un trio în accepțiunea clasică a termenului ci o muzică pentru trei executanți. Să reținem, deci, modul în care compozitorul privește muzica deoarece din acest punct de vedere ideea din *Echinocții* va germina peste ani în *Translații, Perspective, Invocații* și multe altele.

Dramaturgia părții I *(Luceafărul)* se sprijină pe o serie de 12 sunete ce se grupează într-un număr de trei tronsoane, cu individualitate proprie.

Această constatare dă posibilitatea să conchidem că este vorba de o serie polimorfă, din cauza diversității celulelor ce o compun. Unicitatea seriei conferă întregii secțiuni o altă amprentă, și anume: monotematismul. Calitatea de temă va rezulta din expresivitatea tronsoanelor componente, ca și din modul ulterior de manipulare a seriei (I, R, IR, polifonii libere, îmbinări acordice verticale, variații ritmice).

Partea a III-a *(Eclipsa)* este o variantă cu importanță egală a aceluiași material sonor, ordinea apariției sunetelor fiind respectată strict. Cu alte cuvinte, mișcările impare se regăsesc una în cealaltă, fără ca nota lor specifică să sufere prin aceasta. Mai mult, chiar instrumentația înregistrează o deosebire esențială prin lipsa vocii în *Eclipsa*.

Scanned with OKEN Scanner

În mișcarea a II-a și a IV-a apare evident tematismul de esență modală cu implicații larg cromatice. Cu toate acestea, polifonia liberă din *Descîntecul lunii*, care curge asemeni unui „cîntec lung", bazată pe o melodicitate de cea mai mare diversitate ritmică și intervalică, cunoaște fragmentări motivice, creînd momente unde structura celulară se impune evident pe plan principal; sînt micromodurile care eșalonează întregul edificiu sonor.

Elementele discursului muzical se sprijină deci pe momente celulare (repetări de sunete) care primesc un rol însemnat în economia secțiunii. Ele demonstrează atenția cu care compozitorul mînuiește aceste componente mici, creînd adevărate „microsecțiuni" care în totalitatea lor alcătuiesc forma. Pe scurt o anumită prioritate acordată elementului structural.

„*Descîntecul soarelui*" (ultima mișcare a trio-ului) se pliază pe o structură modală adînc ancorată în sfera cromatică. Întreaga dezvoltare a formei apare ca o continuă variație polifonico-structurală a elementelor modului de bază (mod ce va fi folosit și în cantata *Prind visele aripi* ca temă a corului).

Revenind la dimensiunea temporală a lucrării la care ne referim se cere evidențiată considerația privitoare la măsurarea strictă a desfășurării sunetelor și caracterul de mișcare rubato pe care-l vădește muzica. Liniștea tempo-ului este propice deselor schimbări metrice ca și impregnării discursului cu bogate și subtile construcții melismatice de cele mai multe ori complementare ale instrumentelor soliste.

Tema luptei pentru eliberare și-a găsit o puternică întruchipare în cantata *Prind visele aripi* (1959), compusă pe textul poetic al Mariei Banuș.

Pornind de la asimilarea organică a folclorului românesc și maghiar Tiberiu Olah își făurește un limbaj original la baza căruia stă o consecventă gîndire modală. Întregul material metabolic se bazează pe două moduri: minorul doric și majorul lidic. Acestea apar de obicei nu sub forma unor scări complete ci a unor hexacorduri (fiind evitată sensibila). Cele două moduri, în tratarea compozitorului se împletesc, își împrumută caracteristicile, uneori se suprapun.

Lucrarea este structurată în patru secțiuni ce se succed neîntrerupt. În prima mișcare *(Andante)* se fixează cadrul epic al acțiunii. După un dialog creator de atmosferă, al suflătorilor de lemn, cornul își face intrarea cu o temă de o mare frumusețe melodică, ce va juca un rol însemnat (ca temă de pasacaglie) și în ultima secțiune a cantatei.

Partea a II-a cu indicația *Pesante*, se bazează pe variația liberă și continuă a unui ritm îndîrjit. O mare creștere de intensitate este realizată printr-o amplificare treptată a aparatului orchestral. Pasaje rapide suitoare și coborîtoare se fac auzite la diferite grupe instrumentale într-un adevărat vîrtej sonor. De fapt, sfîrșitul secțiunii a II-a coincide cu începutul mișcării următoare, a unei fugi corale la patru voci.

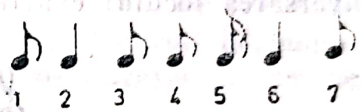
Ultima parte a cantatei este o pasacaglie clădită pe tema secțiunii introductive. Tema, în valori lărgite, este prezentată de cor la unison, însoțit de acordurile instrumentelor de coarde.

În anul 1961 creația lui Tiberiu Olah se îmbogățește cu o nouă lucrare vocal-simfonică, de o amplă și impresionantă respirație expresivă: oratoriul fantezie *Constelația omului*, pe versuri extrase din poemul *150.000.000* de V. Maiakovski. Sfera de acțiune nu coincide cu cea a poemului ci este interpretarea pe care compozitorul a dat-o substratului filosofic al sursei literare.

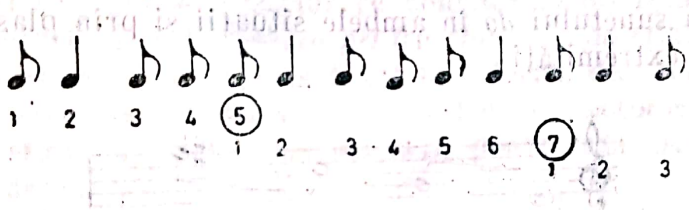
Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea se bazează pe un mod (și transpozițiile sale) ce evoluează de la un complex de patru sunete descendent *(la—sol—fa diez—do)* spre o fază de 6 sunete *(la—sol—fa diez—re—re bemol—do)* și complementul ei ascendent. Dramaturgia muzicală este subordonată plenar specificului poetic maiakovskian, ca de altfel și amplul aparat vocal-orchestral în care alături de timbrele orgii și ondiolinei, compartimentul percuției este bogat reprezentat. Prin lărgirea orizontului timbral, devine tot mai evidentă tendința de simfonizare a oratoriului, de tot mai însemnata pondere a laturii orchestrale. Tiberiu Olah vădește o preferință pentru intonarea vorbită a textului poetic. Într-adevăr, o asemenea melodeclamație pare a conveni cel mai mult versurilor lui Maiakovski a căror vehemență revoluționară sugerează mai curînd „strigarea" lor în „gura mare", aruncarea lor în mulțime, ca niște proiectile cu țintă precisă. Corul nu se impune, așadar în prim plan, ci va puncta doar orchestra, imprimîndu-i din timp în timp o nouă culoare timbrală.

Lucrarea e clădită din două mari secțiuni. Prima (care utilizează elemente din capitolele I și II ale poemului maiakovskian) reprezintă revoluția — geneza fericirii de mîine. Este o temă cu 21 de variațiuni întrerupte de un interludiu și două fugi. În formula ritmică de bază



notele a 5-a și a 6-a pot fi considerate ca început pentru o nouă continuitate ritmică, de exemplu:



Diversele ipostaze ale acestei teme ritmice sînt de fapt încercări de dominare a timpului muzical printr-una și aceeași dimensiune a sunetului — durata.

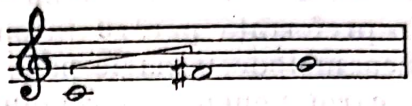
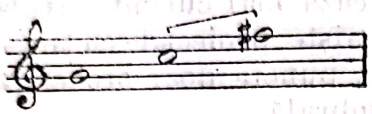
Secțiunea a II-a (cap. VII) se subdivide în patru: *Fantezia cosmică, Interludiu II, Aria* și *Epilog*. Peste solo-ul de orgă se vor face auzite intonații proprii temei cu variațiuni, ceea ce va determina practic la considerarea Fantaziei ca o foarte amplă ultimă variațiune a 22-a a ciclului încheiat prin Epilog. Surprindem, așadar, indicii ale gîndirii arhitecturale ce evoluează pe coordonatele unei unice forme de mari proporții aparent secționate bipartit. Mutațiile produse în relația parametrilor materialului sonor, fac ca aceștia să interfereze tot mai strîns, ducînd la închegarea unui sistem bazat pe maximă simplitate, pe distilarea datelor esențiale. Acesta este stadiul atins de Tiberiu Olah în perioada premergătoare ciclului Brâncuși.

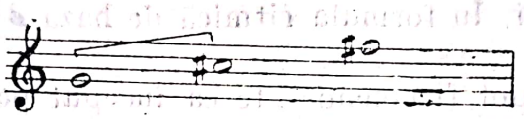
În 1962, compozitorul va trasa noi spații sonore sugerate de ideile sculpturale brâncușiene. Într-adevăr, muzica — artă, prin excelență temporală — conține valențe spațiale de necontestat. Starea de potențialitate ce planează asupra întregului ciclu și se continuă în fiecare din piesele lui se va răsfrînge și asupra muzicii, cu consecințe ce deschid noi orizonturi artei sonore. Muzica nu este o variantă a temei în piatră ci o oglindire a identității de platformă a doi creatori: tălmăcirea simbolică a eternității, năzuința spre infinit.

Încununată cu Premiul Koussewitzky al discului (1967), *Coloana infinită*, prima piesă din ciclu (1962), a fost apreciată de nume cunoscute ca Antoine

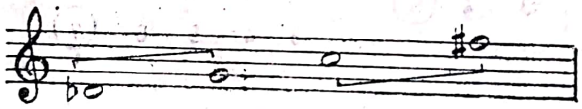
Goléa drept „o capodoperă" prin care Tiberiu Olah și-a dezvăluit pe deplin „natura predominant-orchestrală", căci, după opinia lui Goléa, „compozitorul este, înainte de toate, un om orchestră"[3].

Partitura reprezintă o soluție ingenioasă de mînuire a unui filon modal care, așezat la temelia lucrării, devine în același timp bază intonațională și factor structural determinant în planul succesiunilor, condiționînd întreaga desfășurare a procesului componistic.

Lucrarea se constituie din trei sunete :  dispuse astfel :  încît cele două cvarte, prima perfectă, a doua mărită, alcătuiesc o formulă modală tipică ce corespunde, ca aspect intonațional unui semnal de bucium sau „gălăua" din munții Apuseni. Modificarea formulei din exemplul 2 prin alterarea sunetului central determină inversarea locului cvartei mărite:



În utilizarea sunetului *do* în ambele situații și prin plasarea celor două cvarte mărite la extremități



se obține un dispozitiv centrifugal ce proiectează sunetele într-o mișcare de la centru către exterior, formulă care apare în partitură sub diferite aspecte și care, înlăturînd apropierile de semiton, caută să evite transformarea unor sunete în sensibile, în note obligate.

Alături de acest element melodic, un șir numeric pornind de la 3, determină organizarea duratelor și alcătuirea unui bogat număr de formule melismatice, asigurînd lucrării o agogică variată, aparent improvizatorică. Numerele acestui șir, a căror proprietate este că nu rezultă din adunarea între ele, se formează pe baza intercalării unui alt șir ce începe cu 2 și a cărui proprietate este creșterea tot cu 2. Prin adunarea primului număr din șirul inițial cu primul număr din cel de-al doilea șir se obține noul număr al șirului de bază ș.a.m.d.

3	5	9	15	23	33	45	59	
	2	4	6	8	10	12	14	16

Manevrarea cu fantezie a acestor două elemente are darul să asigure partiturii claritatea ordonării unui complex proces variațional. Ca și în alte lucrări,

[3] Mahlke, Sybille. *Muzica contemporană*, în: *Berliner Tagesspiegel*.

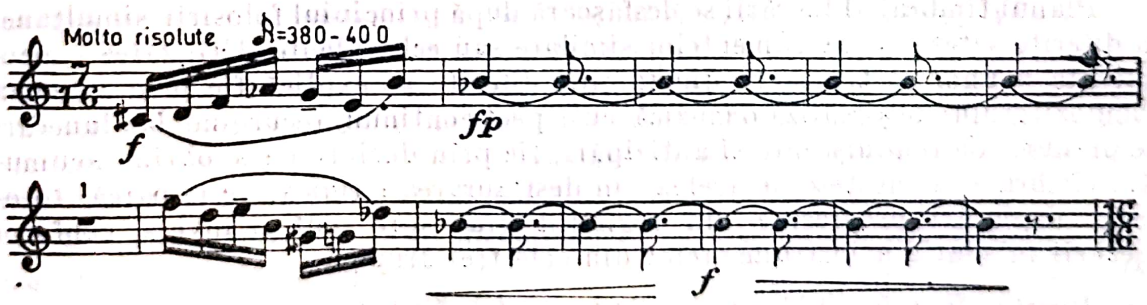
Scanned with OKEN Scanner

bogăția și varietatea expresiei trec deasupra tehnicii, se situează în prim plan, creînd impresia unei muzici alcătuite în momente de puternică dezlănțuire spontană. Originalitatea criteriilor modale, artistic-expresiv explorate de Olah, poate fi sesizată prin raportarea acestei creații românești la ansamblul lucrărilor universale apărute în urma conceptului demonstrat de Messiaen în studiul *Mod de valori și de intensități*. Organicitatea modal-serială a soluției lui Olah poate fi comparată cu cea dodecafonic-serială propusă de Boulez. În acest context, dramaturgia aplicată în *Coloana infinită* se plasează pe o linie de continuitate față de tradiția formelor dezvoltătoare, determinarea consecutivă a momentelor construcției muzicale corespunzătoare tipologiei formelor variaționale de ipostază modernă în general, precum și a procesualității motivic-amplificatoare în particular, excluzînd în principiu fărămițarea rapsodică a întregului și motivarea eterogenă a acțiunii.

Aspectul antialeatoriu al formulelor modale încercate de compozitorii români este prezent în numeroase partituri, ca de pildă: *Simfonia de cameră pentru 15 instrumente și voce* sau *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, *Mișcare simfonică* de Liviu Glodeanu, *Monumentum* de Aurel Stroe, *Scene* de Ștefan Niculescu, *Secvențe* de Cornel Țăranu. Un număr redus de intervale, selectate în temeiul unor șiruri de proporții se transformă în componente motivice, în entități tematic conducătoare și generalizatoare, ceea ce asigură convergența conceptuală a acestor lucrări.

Continua devenire a unor idei muzicale al căror ethos corespunde conținutului emoțional al tuturor pieselor ce compun ciclul brâncușian (static-dinamic) este detectabilă și în *Sonata pentru clarinet solo* (1963), lucrare asociată „Păsării măiestre". Olah apelează tot la o formă deschisă, dar lansarea variațiunilor are drept platformă un solid cadru arhitectonic de tipul sonatei care, prin elasticitatea celor trei secțiuni, poate reda esența zborului, a celui descătușat de materie.

Sublinierea celor mai intime date folclorice duce la formarea unui mod de 6 sunete dispuse prin alternarea de ton-semiton



Prezentarea lui coincide cu materializarea sonoră a celor două elemente: motoric (primele 7 sunete) și static (ultimul sunet). Tiberiu Olah a pornit, de fapt, de la ideea explorării resurselor expresive ale melodiei ca entitate, ale monodiei. Privită ca stare de potențialitate ea dobîndește nebănuite valențe polifonice în cea de-a doua articulație a lucrării. Cele trei voci sînt repartizate pe registre diferite (acut și mediu) ceea ce creează o ușoară senzație de punctualism. Imitația, la început strictă, adusă la interval de septimă mică, devine tot mai liberă, conducînd spre dezvoltări, aglomerări și stretti în care materialul de bază va fi prezentat în inversări libere, recurențe etc.

Scanned with OKEN Scanner

Neîntreruptul sens evolutiv al dezvoltării va conduce spre aglomerarea sonoră din finalul lucrării-sinteză a materialului ritmico-modal — ce pare răspuns la dorința lui Brâncuși de a umple cu Măiastra lui bolta cerului.

Aceeași explorare a zonelor primare, dar de această dată în domeniul ritmic, o întîlnim în piesa a III-a din ciclu: *Spațiu și ritm*, pentru trei grupuri de instrumente de percuție (1964).

Mai mult decît replică a *Sonatei*, *Spațiu și ritm* este o completare a acesteia perfect integrată în ideea fundamentală a ciclului.

Lucrarea reprezintă o lume sonoră în devenire, ce se poate asocia cu vestitul OU brâncușian, simbol al nașterii, al genezei, al unui univers ascuns ce conține potențial viața. Cele trei grupe de percuție folosesc tipuri de instrumente aproape identice, utilizate după cum urmează: fiecare grupă pornește din registrul cel mai grav, reprezentat de tobe (g. cassa, timpani) și tinde ca prin diferite înrudiri timbrale instrumentale să cucerească treptat toate zonele, pînă în registrul acut, reprezentat prin caw-bells și triangli. Astfel se realizează un fel de „claviatură de percuție".

O inovație a compozitorului constă în realizarea efectului de glissando pe piatti, prin așezarea acestuia, în tremolo, pe membrana unui timpan în *glissando*.

Forma lucrării este cea a unei variații continue în scriitură eterofonă, în cadrul căreia se pot delimita cinci acumulări și cinci rarefieri ale sonorităților. Distribuirea duratelor se efectuează conform unui șir din care sînt folosiți primii 8 termeni: 3, 5, 9, 15, 23, 33, 45, 59. De notat că acești termeni nu apar în cadrul piesei neapărat în ordine crescătoare sau descrescătoare, ci în mod liber, potrivit necesităților dramaturgice.

Un alt aspect important este corespondența în muzică a acestor termeni. Termenului 9, de exemplu, îi corespund fie un sunet a cărui durată este de 3 unități, fie o pauză ce durează 9 unități etc. Din cele arătate mai sus, rezultă că autorul folosește un sistem de construcție elastic, ce-i permite etalarea unei bogate tehnici variaționale. Deși lucrarea este notată tradițional, distribuirea duratelor este de așa natură încît nu există o pulsație periodică, ritmul dînd impresia de a avea un flux neîntrerupt, liber (*rubato*).

Planul timbral al lucrării se desfășoară după principiul folosirii simultane, în diferite viteze, a instrumentelor similare sau echivalente. Utilizarea concomitentă a unor instrumente din familii diferite se explică fie prin intenția compozitorului de a realiza o muzică cu aspect continuu, recurgînd la alunecări de planuri, de reminiscențe și anticipări, fie prin dorința de a obține acumulări timbrale ce însoțesc pe acelea din desfășurarea ritmică. Se remarcă, totodată, deplasări progresive din registrul grav spre acut și invers, conform așezării în spațiu a instrumentelor din cele trei grupuri.

Poarta sărutului (1965) reprezintă, ca de altfel și cele trei piese care au precedat-o, o mare formă variațională pentru două grupuri de orchestră (alămuri și corzi) aflate în permanent dialog. Separat, cinci grupuri de percuție și suflătorii de lemn. Se poate deja prevede jocul coloristic ce va lua naștere între grupurile timbrale eterogene și omogene.

În debutul acestor susținute „dialoguri pentru orchestră" (titlul inițial al lucrării) ne întîmpină același drum al genezei ca în Spațiu și ritm sau în Coloană, aceeași intervalică de extracție micromodală ce va ajunge la moduri complexe, depășind — prin mijlocirea unui evantai de transpoziții — totalul cromatic.

Scanned with OKEN Scanner

Tiberiu Olah realizează o interesantă fuziune între sonorități aeriene, suave și cele viguroase, dure, ca într-o adevărată îmbrățișare ce se naște din polifonia vocilor conduse cu mult rafinament artistic. Pe fondul suflătorilor de lemn — elementul cel mai compact al lucrării — grupele percutante ce-l înconjoară creează o rezultantă sonoră complexă și atrăgătoare. Susținerea edificiului sonor revine dinamicii interioare, limitată la aspectele exterioare ale evoluției de la durate lungi la diviziunile lor sau subînțeleasă ca stare de potențialitate a acestora.

În cea de-a cincea parte a ciclului, și ultima, *Masa tăcerii* (1966—1967) Tiberiu Olah recurge, din nou, la un riguros amplasament scenic, favorizînd asociații cu sfera sculpturală.

Lucrarea cuprinde 12 grupe instrumentale (percuție 1, 2, 3, 4, 5; alămuri 1, 2; corzi acute 1, 2; corzi medii; corzi grave 1, 2) distribuite în mod circular în jurul suflătorilor de lemn, tot așa cum cele 12 scaune sînt așezate în jurul mesei. Ordonarea spațială oarecum neobișnuită a orchestrei este valorificată de compozitor prin imprimarea unei „mișcări circulare într-un spațiu abstract" a discursului muzical propriu-zis.

Din punct de vedere melodic, materialul utilizat în *Masa tăcerii* este identic, pînă în detaliu, celui utilizat în lucrarea precedentă. El se constituie din transpunerea repetată a celulei melodice de bază a ciclului (*do, fa diez, sol*) la diferite intervale din șirul numeric cunoscut (3, 5, 9 etc.). Acest mod de constituire exclude apariția unor sonorități întîmplătoare, amorfe (de exemplu clustere), conferind pregnanță melodicii de ansamblu și contribuind la realizarea unei unități superioare între structurile ritmice și cele melodice. Mai mult decît aspectul cvasi-melismatic predominant, acesta este poate cel mai important element împrumutat de către compozitor de la Messiaen, asimilat apoi și dezvoltat pe o cale particulară de un interes cu totul deosebit.

Arhitectonica *Mesei tăcerii* se clădește nu pe datele expunerii circulare a ideii melodice, nu pe culori timbrale sau elemente ritmice; ea derivă din logica internă a înlănțuirii grupurilor orchestrale. Cu alte cuvinte, forma se datorează relațiilor intergrupale. Aceeași coordonată, raportată însă la intervalică, va acapara interesul compozitorului în *Timpul cerbilor* și respectiv, *Armonii II*, lucrări aflate la relativ mică distanță temporală (6 și 9 ani). Revenind la finalul ciclului Brâncuși, *Masa tăcerii* este prima lucrare în care compozitorul reușește să sugereze forma circulară care — prin însăși esența ei — presupune o muzică infinită, corespunzînd cu momentul primei statuări a unei arhitecturi muzicale de esență spațio-timbrală.

Se încheie astfel un grup de lucrări în care sunetul muzical a fost analizat și valorificat cu mijloace artistice de mare forță emoțională, pe coordonate melodice (*Coloana infinită, Sonata pentru clarinet*), ritmice (*Spațiu și ritm*), timbrale (*Poarta sărutului, Masa tăcerii*). Mai mult chiar, Olah lansează ideea verticalității sonore (în primele două piese) sau a spațiului sonor curb care, din imaginar (*Spațiu și ritm*) se va concretiza întîi timid (*Poarta sărutului*) apoi cu insinuantă expresivitate, demonstrîndu-se realitatea sa, materialitatea lumii sonore.

Primul ciclu al lui Tiberiu Olah este un adevărat focar de idei și procedee, pe care le va iradia cu generozitate în toate ciclurile ce vor succeda. Astfel *Translații, Perspective, Armonii* nu sînt altceva decît cicluri complementare, concurînd alături de ciclul Brâncuși la conturarea unui univers estetic.

În *Translații* pe plan central se situează ideea legată de timp: transformarea lentă ori foarte bruscă a spațiului sonor în limite gîndite strict. Dacă anterior, în *Coloană* spre exemplu, variațiunile erau integrate discursului, în lucrarea la care ne referim ele și-au dobîndit individualitatea, devenind scop, element generator.

Variațiunea I, concepută pentru 16 instrumente de coarde (7 viori, 4 viole, 3 violoncele, 2 contrabași) a fost scrisă în 1968 și prezentată în primă audiție la Paris în 1970 (apare acolo și pe disc Erato, colecția Salabert). Lucrarea valorifică ideea de *pizzicato* și *con legno*, cele două modalități de atac devenind precumpănitoare într-un discurs sonor fluent ce sugerează parcă curgerea ireversibilă a timpului. *Translații I* se prezintă ca o catenă de secvențe ce decurg logic și pe nesimțite una din alta. Scriitura lor, de factură polifonică liberă, alternează secțiuni „coloristice" pline de efecte inedite la toate grupurile instrumentale, cu structuri contrapunctice tinzînd spre eterofonie. Ele se suprapun sau se interferează pe alocuri într-un joc combinatoriu aparent liber. În totalitatea ei, piesa se afirmă ca o amplă invenție organizată conform principiului înlănțuirii structurilor sonore.

Translații II aduce noutatea altor timbruri: suflătorii de lemn, ca un nou strat suprapus aceluiași material sonor. În acest fel, ideea de muzică circulară, continuă, nesfîrșită, îmbracă forma translației. În general, în *Translații*, discursul muzical se desfășoară circular, fără punct de pornire sau încheiere decît arbitrar stabilit. Întîlnim aici alcătuirea complexă care înglobează o pluralitate de scheme posibile. Cele trei piese pot fi interpretate succesiv, într-una din cele șase variante indicate de compozitor:

1	3	2	3	2	1
2	2	1	1	3	3
3	1	3	2	1	2

Deoarece fiecare articulație interioară a unui strat sonor, dintr-o parte anumită, are un corespondent complementar (ritmic și armonic) în cealaltă mișcare, este prevăzută și suprapunerea simultană a variațiunilor. Ecourile grupurilor instrumentale duc la formarea unei noi muzici, a unui alt strat, din ce în ce mai amplificat ca număr de voci. Originalul nu se mai poate deosebi, variantele se confundă cu el; oricare din ele poate fi considerat punct de pornire, căci nu există — în cuprinsul întregii lucrări — decît o construcție singulară și revenirile ei în orchestrații diferite. Întîlnim și la acest nivel una din întrupările ideii de geneză; lucrarea se naște de fiecare dată alta, avînd drept punct de plecare una și aceeași construcție, prin intermediul nucleului generator, aflat într-o stare de germinație activată cu fiecare nouă interpretare a piesei. Libertatea dirijorului de a alege ordinea execuției părților este subordonată contrastelor și înrudirilor dintre mișcări; de aceea logica dramaturgiei nu va avea de suferit, fiind — de fapt — strict determinată în oricare din variantele interpretative.

Forma va fi conturată cu ajutorul acumulării și rarefierii controlate a energiei sonore, creindu-se fluxul și refluxul de tensiune. Dominată de combinațiile pur structurale și atematice, *Translații* se impune ca un lanț de secțiuni cu constituire mai mult sau mai puțin contrastantă, în cadrul cărora elementele predominante sînt: nota ținută, clusterul și melisma.

Scanned with OKEN Scanner

Întrepătrunzîndu-se cu *Translații*, în 1969, pe masa de lucru a compozitorului se afla un nou ciclu, extins pe o durată de patru ani și cuprinzînd cinci lucrări: *Perspective*, *Sonata pentru violoncel solo*, *Invocații I*, *II* și *Timpul memoriei*.

În *Perspective*, pentru 13 instrumentiști (1970) orchestra cuprinde trei grupuri de percuție (absente în *Translații*), un cvartet de coarde și două trio-uri de suflători (flaut, oboi, clarinet și trompetă, corn, trombon). Compartimentele sînt axate în principal pe clopote, cimbale și tălăngi, alături de gong, iar sonoritățile lor diferă în funcție de execuție (cu ciocănel, cu baghete de trianglu, cu măturici, cu baghete de vibrafon sau cu arcușul contrabasului). Dispersarea sonorității se realizează prin mai multe mijloace: centrifugare intervalică (de la secunde și terțe, la salturi depășind dubla octavă), amplificarea spațiului sonor prin dispunerea în suprapunere a straturilor timbrale urmată de concentrarea cîmpului de acțiune prin părăsirea noilor sonorități și întoarcerea la acel „continuo" asigurat de permanența corzilor (treptat înlocuite de percuție) ca și prin tendința de impunere a hegemoniei ritmice. La un moment dat sunetul ajunge chiar să fie definit doar prin coordonata sa motorică, înălțimea constituind un vag pilon de referință notat ca atare de compozitor și cerut numai pe anumiți timpi, ceea ce generează o suprastructură ritmică.

Sub aspectul ritmicii sale interioare, lucrarea are trei articulații: o primă secțiune reliefează doar timbrul corzilor, alămurilor și lemnelor ce se suprapun prin înlocuirea lor treptată; o a doua este delimitată de apariția tot mai evidentă a percuției ca proiecție a celor trei entități timbrale (corzi, lemne, alămuri), iar ultima articulație readuce în prim plan grupurile orchestrale într-o sonoritate compactă, ce va fi preluată și apoi dispersată de cele trei compartimente ale percuției.

Efectele de *glissando* la *piatti*, folosite de compozitor în *Spațiu și ritm*, reapar cu funcția de instaurare a unei sonorități incerte. Olah extinde procedeul și la gong sau tălăngi așezate pe timpan, iar ultima intervenție a orchestrei preia sonoritățile, în oglindirea vocală a unor suspine.

Sonata pentru violoncel solo (1970) utilizează un anume mod de atingere a corzii, ceea ce duce la obținerea unui bîzîit: *pizzicato ronzato*. În căutările lui Olah în domeniul ineditului sonor, logica descompunerii și utilizarea efectelor se justifică prin identitatea scopului urmărit în *Perspective* și *Sonată*; concentrînd sensul circular al mișcării sunetelor, Tiberiu Olah realizează în cel de-al treilea ciclu al său o descompunere vectorială. *Perspective* și *Sonata pentru violoncel solo* pornesc de la o sonoritate clar fixată pentru a ajunge la una liberă, pe cînd *Invocații I*, *II* și *Timpul memoriei*, parcurg traiectoria aferentă, de la sonorități nedefinite, la zone clare. Circuitul este, astfel, restabilit.

Invocații I, compusă în anul 1971 pentru ansamblul Musica Nova cuprinde cinci executanți ce mînuiesc atît instrumentele lor cît și fluierele (simple, duble sau naiul). Combinația timbrală, axată pe vioară, violă, violoncel, clarinet și pian, căreia i se alătură două campane, este menită să evite incisivitățile, să asigure fluența discursului muzical într-un climat ce sugerează el însuși nuanțe evocatoare.

Invocații II, adaugă formației cunoscute timbrul flautului și al instrumentelor de percuție. În *Invocații*, intonațiile eterofonice „pure", ancestrale, ale fluierelor pe de o parte — și accentele scurte, derivate din corzile „battute" — pe de altă parte — sînt cele două elemente ce generează întreaga evoluție ulte-

rioară a lucrării. Această tehnică reprezintă un fel de traiectorie în spațiu prin spirală, în sensul că revenirea fluierelor la sfîrșitul discursului sonor anunță posibilitatea începutului unei noi etape.

Continuarea directă a *Invocației* o constituie *Timpul memoriei*, lucrare compusă în 1973, în memoria lui Nathalie și Serge Koussewitzky. Titlul comportă două formulări: *Timpul memoriei* și *Memoria nu are timp*, cu unul și același înțeles, admirabil redat în cuvinte de Nichita Stănescu: „Memoria nu are timp. Orice act de memorie este profund atemporal. Timp oprit, întîmplarea este obiectul memoriei. Memoria este un act al prezentului. Întîmplările, prin exaltarea lor îndelungată sau numai prin nenumărata lor repetare în memorie se pietrifică, devin mituri".

Această dificilă problematică, obiect al lucrării la care ne referim va genera un nou ciclu, al patrulea, născut la confluența cu ciclul anterior și prin interferență cu el, ciclul cuprinzînd alături de *Timpul memoriei* alte patru lucrări: *Timpul cerbilor*, *Armonii I, II, III*.

În *Timpul memoriei* ansamblul instrumental este asemănător celui din *Invocații*, în sensul că Olah nu apelează la alămuri, dar îl amplifică prin existența a două piane și a grupului de suflători de lemn; în total 9 soliști (vioară, violă, violoncel, două piane, flaut, oboi, clarinet și fagot).

Deși cameral, lucrarea vădește un autentic spirit orchestral, părînd corespondența sonoră a cuvintelor lui Olah: „Orchestra rămîne domeniul meu preferat!" Afirmația nu trebuie înțeleasă îngust; compozitorul nu ignoră sau neglijează celelalte genuri, dar reușește să insufle tuturor partiturilor sale un netăgăduit spirit orchestral simfonizîndu-le, cerînd fiecărui instrument o participare efectivă la cele mai înalte cote ale tehnicului pus în slujba expresiei.

Compozițiile lui Tiberiu Olah evidențiază mînuirea cu excepțională măiestrie a tehnicii variaționale și *Timpul cerbilor* (1973) vine să întărească pasiunea autorului pentru prelucrarea complexă a ideilor materialului tematic. Credincios faptului că muzica începe acolo unde se termină cuvîntul și în același timp fiind de acord că arta sonoră este o formă de comunicare ce nu are nevoie de traducere. Tiberiu Olah a scris această „Simfonie corală" (termenul îi aparține dirijorului Marin Constantin) ca un omagiu aspirației omului spre puritate făcînd chiar aluzie la „Balada cerbilor", prin motto-ul lucrării: „Buzuțile noastre nu-și beau din pahare, că-și beau din izvoare".

Caracteristic realizării din *Timpul cerbilor* este un travaliu simfonic minuțios în care orchestrația vocilor se supune cerințelor impuse de tehnica mînuirii aparatului coral. Ca și în tratarea fonetică a refrenelor, muzica lucrării utilizează grupuri de 2, 3 sunete, denumite, de către compozitor, „micromoduri" și care, repartizate în anumite registre, rămîn neschimbate, sau suferă transformări minime. Pentru întreaga simfonie este construit un complex sonor ale cărui articulații sînt mai mult intervale de terță.

Această structură își asumă libertatea de a schimba între ele extremele, în urma acestei transformări rezultînd 3, 4 forme diferite, ușor de semnalat ca atare pe parcursul lucrării, datorită miezului cu substanța neschimbată. Maniera aceasta de creație este explicată de către autor ca un rezultat al minimei modulații intenționate, o limită, am zice noi, datorită căruia fapt o mulțime de sunete își păstrează nealterat locul, de la începutul pînă la sfîrșitul lucrării.

Senzaţia este aceea a unui continuum sonor armonic, care poate fi înţeles ca un rezultat, ca o traducere, prin sunete, a simbolului eternităţii, veşniciei. Este adevărat că o analiză minuţioasă descoperă transformări ritmico-melodice mai sesizabile în momentele trecerii de la o structură la alta. Este interesant de observat, de asemenea, că pe parcursul lucrării, anumite moduri revin, fenomen destul de greu de sesizat datorită metamorfozelor ritmico-melodice foarte diferite pe care le îmbracă în unele cazuri acelaşi material sonor. Din filtrarea sonorităţilor alese din complexul sonor rezultă şi armonii alcătuite din trisonuri majore şi minore care ocupă un loc important în ansamblu. În această lume a armoniilor pure jocurile eterofonice ocupă de asemenea un loc important mai ales că o altă idee care stă la baza alcătuirii este ritmul complementar Bineînţeles putem împărţi duratele în două categorii: mari şi mici, succesiunile de mai lungă durată putînd să însumeze printr-o articulaţie interioară valorile mici. De asemenea nefiind exclusă nici posibilitatea inversă sau transformarea elementelor sonore ritmice în pauze. Începînd cu *Coloană infinită* compozitorul recunoaşte că în alcătuirea ritmurilor a făcut anumite investigaţii pornind de la serii numerice. Ca şi în *Translaţii* însemnată pentru travaliul componistic este depăşirea corsetelor impuse de operarea cu serii numerice ţinînd de dorinţa autorului de a practica un joc muzical liber.

Cele două părţi ale lucrării — suprapuse în partitura tipărită de Editura muzicală — se vor executa în felul următor: corul interpretează mai întîi partea superioară, după care continuă cu attacca partea inferioară pînă la sfîrşit, muzica urmînd a fi reluată, prin executarea de către cor a primei secţiuni simultan cu redarea celei de a doua pe bandă de magnetofon. Posibilitatea suprapunerii celor două muzici a stat în atenţia compozitorului, în sensul că fiecare eveniment sonor dintr-o parte are un corespondent în cealaltă.

Iată cum tehnica de interpretare variată a unei partituri — afirmată în *Translaţii I, II, III* — este continuată în *Timpul cerbilor* şi mai tîrziu în *Armonii I, II, III.*

Armonii I (1975) este scrisă după o idee componistică constînd din suprapunerea de straturi melodice, în mod consecvent, prin care unele elemente se modifică minimal, altele se modifică pe parcurs total, nemaifiind identificabile.

Materialul modal, este, ca şi în alte lucrări, de extracţie micromodală şi reprezintă o extindere a structurii din *Timpul cerbilor*. Entităţile materiale ale desfăşurării şi construcţiei sonore îşi dobîndesc — prin corelaţiile generate în mişcare şi devenire — adevăratele lor semnificaţii calitative. Contrapunctul linear, cu elemente ritmice nervoase şi sonantic aspre, evoluează în climatul unor mişcări mai line unde excrescenţele cîştigă în duritate şi forţă.

În primele şaisprezece măsuri, corzile expun filonul modal care reprezintă baza intonaţională a întregii lucrări.

Acest mod de 12 sunete este secţionat în trei tronsoane, al căror numitor comun îl constituie intervalul de terţă mică (respectiv sextă mare) şi cvarta mărită (respectiv cvintă micşorată). Materialul tematic va fi reluat de sulfătorii de lemn (măs. 17—32), peste care corzile vor aduce o variantă a modului de bază.

Următoarea etapă (măs. 33—45) va fi marcată de intervenţia alămurilor, ca un nou strat melodic, suprapus aceluiaşi material sonor. Substanţa muzicală va căpăta un plus de strălucire şi culoare prin perpetuarea ei în cadrul diverselor grupe instrumentale. Bunăoară, materialul muzical (II), auzit anterior la

Scanned with OKEN Scanner

corzi va fi expus acum la suflătorii de lemn, în timp ce alămurile vor prezenta modul inițial, iar corzile — cea de a treia variantă a structurii de bază.

Rezultatul acestui original procedeu componistic este o uimitoare diversitate în același context, asigurat de unicitatea organicei construcții generatoare. Ne întîlnim și la acest nivel cu una din ideile estetice fundamentale ale lui Tiberiu Olah: cea de muzică circulară, continuă, nesfîrșită.

Mișcările sonantice în spirală precum și lanțul transformărilor coloristice se preschimbă treptat într-o magmă sonoră clădită dintr-un „joc al memoriei", din amintirea unor evenimente anterioare. Substanța muzicală se pulverizează treptat, conducînd spre momentul culminant al edificiului sonor.

Armonii I ilustrează tendința de a recuceri citatul, de a-i regăsi prospețimea, de a descoperi în el, intervalica micromodală. Citatul există (melodie de colind maramureșean), dar repetarea lui, suprapusă în fugato nu îl reliefează, transmite doar impresia sonoră a universului său micromodal (rezultat din suprapunerea celor trei materiale tematice).

Glissando-urile ca un „*continuo*" ce susțin afișarea citatului, par a avea rolul de a anihila modul, punctîndu-i pilonii intervalici, jalonîndu-i, dar diluînd în același timp mișcarea interioară a fundalului, freamătul ei permanent. Textura-canon prin excelență dinamică se suprapune astfel unei texturi statice aparent, cu potențe eterofonice. Geneza construcției muzicale se sfîrșește odată cu cele trei apariții ale temei de colind (de două ori la suflătorii de lemn și odată la corzi), care dobîndește rolul de închegare a discursului, a formei.

În *Armonii II* (1976), citatul nu mai apare. În locul lui este preferată relația intervalică, lumea modală generată de ea. Lucrarea care are aceeași organizare (două părți) și același material ritmico-melodico-armonic din *Timpul cerbilor*, este lipsită de programatismul partiturii corale, de cuvînt, de silabe. Doar sunete și raporturi sonore. Vom descoperi un travaliu modal de o uimitoare simplitate pe datele unei juxtapuneri, unei identificări de rar meșteșug componistic. Varierea debitului sonor se realizează preponderent prin texturi sau colecții de sunete, alternative și consecutive în țesături polifonic-eterofonice, prin evoluții monodice sau clustere subtil nuanțate.

Armonii III (1977) reprezintă variația complexă a primei piese, o altă ipostază a *Armoniilor I*. Posibilitatea suprapunerii celor două muzici a stat, din nou, în atenția compozitorului, în sensul că fiecare măsură, fiecare eveniment sonor dintr-o parte are un corespondent în cealaltă.

Din această superpoziție se naște o polifonie a partidelor, a proiecțiilor, o lume coloristică ce tinde către calități superioare, către ancorări în straturile semnificației comprehensibile.

Întregul ciclu *Armonii*, structurat tripartit, oferă similitudini cu ciclul *Translații*, dar este mai ordonat ca acesta din urmă. El se poate concentra la nivelul unei simfonii ce se constituie din înlănțuirea și superpozarea celor trei mari articulații. Iată schema:

— *Armonii I*

p. I și p. II cîntate succesiv

— *Armonii II*

p. I și p. II suprapuse pe loc

Scanned with OKEN Scanner

— *Armonii III* (*Armonii III* trebuie să fie înregistrată pe bandă de magnetofon;

— *Armonii I* și *III* suprapuse; difuzoarele vor fi plasate de la mijlocul sălii spre exterior pentru a detașa cele două muzici).

În anul 1981, creația lui Tiberiu Olah se îmbogățește cu o nouă lucrare: *Armonii IV*, dedicată memoriei lui George Enescu, care nu face parte strictă din ciclul „Armoniilor"; este un fel de postludiu al întregului edificiu sonor.

Muzica — concepută pentru 23 de instrumentiști — are la bază aceeași construcție modală care a generat lumea sonanțelor din *Timpul cerbilor* și *Armonii*.

Armonii IV se pliază pe o structură tripartită: două părți și un epilog. În prima mare secțiune, compozitorul valorifică resursele timbrale și de tehnică instrumentală ale celor 15 instrumente de coarde: 3 viori I, 3 viori II, 3 viori III, 3 viole, 2 violoncele și 1 contrabas. Totul se reduce la mișcări imprimate sonanței globale, conduse în spirală, ascendent și descendent, direcționate. Plăsmuirea dramaturgică tinde să transforme totul într-o plajă imensă de sunete și de constelații sonantice. Această concentrare asupra cadrului de desfășurare permite inserarea elementelor celor mai simple, compatibile propulsării în registre disjuncte, ca și adunării în spații sonore restrînse. Pe această cale se configurează polifonii de eterofonii, pornindu-se de la procedee axate pe figurarea unor microsuccesiuni melodice sau a unor mulțimi acordice.

Partea a II-a aduce noutatea altor culori timbrale: suflătorii de lemn și de alamă (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă). Compartimentul percuției (inclusiv pian) este folosit cu o perfectă logică, ca originală „punctuație" a textului, creatoare de atmosferă.

Debitul sonor se realizează pe momente care nu au evoluții propriu-zise cît și pe alternări de planuri și rememorări a unor structuri din secțiunea precedentă. Mișcarea ideilor guvernează această lume a muzicii în care „trecutul" și „prezentul" se întrepătrund, se suprapun, ca într-un veritabil „joc al memoriei".

Începutul epilogului este marcat de apariția unui citat din cea de a doua parte a *Simfoniei de cameră* de George Enescu. De remarcat faptul că Tiberiu Olah folosește aceeași configurație ritmică pe care o găsim în paginile enesciene. Acum mișcarea se transformă în stare, într-o poetică sonoră colorată discret prin intermediul unor texturi transparente.

Grefîndu-se pe un anume fond de sensibilitate, pe un anume sentiment al spațiului sonor, cele șase interpolări ale temei enesciene — cu care se încheie, de altfel, lucrarea — își găsesc un corolar în registrele calității muzicale, ale expresiei subliniate și înainte de toate liric potențată. Liricul reprezintă acea dimensiune definitorie care atrage și subsumează mijloacele de expresie, netezind asperitățile inerente limbajelor moderne și legînd sonanța într-un tot coerent și decantat.

Există o enormă deosebire între aspectele comice proprii vieții cotidiene și spiritul ironic cuprins într-o operă de artă, indiferent de gen, întrucît primul

este o reacție spontană față de evenimente reale, adevărate, în timp ce al doilea are farmecul și rafinamentul imaginarului, al amuzamentului față de ceea ce ar putea să se întîmple dacă ...

Tiberiu Olah abordează această lume a umorului, a satirei muzicale în care imaginea grotescă dobîndește accente de sarcasm biciuitor. Trăsăturile caricaturale sau ingerința unor teme celebre sînt elemente ce șarjează expresia muzicală în lucrări precum opera *Geamgiii din Toledo* (1970), *Parodissiniana* (1972) și *Metamorfoză* (1981).

Prin lentilele deformate ale corosivului umor olahian, aceste tipuri muzicale apar într-o înmănunchere tragi-comică extrem de spirituală. Ironia mușcătoare se realizează în virtutea a numeroase dezacorduri modale și tonale, a numeroase distonări malițioase, contorsiuni și dislocări.

Pornind de la titlu (parafrază a unui cunoscut film de dragoste) și pînă la ultimul acord corespunzător momentului sinuciderii călăului, lucrarea se constituie într-o pledoarie pentru fantezie și bun gust. Excelentă, muzica lui Tiberiu Olah acuză manierismul genului, îngroșînd canoanele binecunoscute. Sonoritățile de început sugerează atmosfera *Istoriei soldatului* de Stravinski, vioara și pianul fiind, și aici, două personaje care vorbesc, fiecare alt limbaj, nu se înțeleg și nici nu vor să concilieze; se respectă doar, dîndu-și unul altuia cuvîntul.

Orchestra comentează caracterele, sentimentele eroilor. Repetarea frazei muzicale din întrebarea lui Don Diego este tipică operei buffe. Suspinul Mandolinei este pregătit de tînguirea patetică a unui violoncel. Se suferă și pe ritmurile unei „granada", iar corurile în unison „*à la Verdi*" sînt aduse pentru a sugera bucuria. Nu lipsesc castagnetele și baletul spaniol. Aproape de final ne aducem din nou aminte de Stravinski, de grotescul *Suitei a doua*, realizat prin suprapuneri de tonalități, aici marcînd apropierea finalului tragi-comic.

Parodissiniana piesă compusă în anul 1972, se bazează pe colaje și comentarii „rossiniene" la un duet original aparținînd aceluiași compozitor, al cărui spirit de umor scînteietor, va îngădui lui Tiberiu Olah o mică glumă muzicală.

Scrisă pentru dublă formație de violoncel și contrabas, lucrarea reprezintă superpoziția a două discursuri sonore diferite. Tiberiu Olah folosește ca pretext muzical prima parte dintr-un duet original de Rossini care, în partitura la care ne referim, poate fi intonat în două modalități: direct de către violoncel și contrabas sau înregistrat, în prealabil, pe bandă de magnetofon. Peste această muzică se adaugă un nou strat, întemeiat pe teme celebre din creația lui Rossini: cavatina lui Figaro, uvertura la *Bărbierul din Sevilla* și *Wilhelm Tell*.

Duetul original realizează un flux sonor neîntrerupt, un „*continuo*" care este bruiat din timp în timp de cele mai surprinzătoare și ingenioase asociații de teme rossiniene.

Contrapunctul apare întotdeauna asimetric; el nu ține cont de frazele inițiale ale duetului original. Dar tocmai în această asimetrie a planurilor rezidă mobilitatea și savoarea întregii lucrări.

Dintre numeroasele „poante" muzicale care impregnează substanța întregii lucrări amintim pe cea din final, moment în care duetul original încetează și ... spre surprinderea noastră auzim, nu un fragment muzical de Rossini ci o temă din *Flautul fermecat* de Mozart.

Metamorfoze, lucrare pentru flaut și doi contrabași, este o parodie muzicală pe tema unui capriciu de Paganini. Întreaga dramaturgie se înscrie pe linia

unui amplu proces variațional, prin care se tinde spre o îndepărtare progresivă de modelul inițial, care în ultimă instanță va fi aproape icoghoscibil.

Traseele melodice, îndelung arcuite și lirice în esența lor, configurează o subtilă pînză sonoră eterofonică, în mișcare animată, discret colorată în polimorfia întregului.

Relația dintre tema inițială și reeditările variate exprimă tocmai sensul expresiv al revenirilor poliplane. Discursul muzical evoluează în spirală, articularea segmentelor succesive asemuindu-se cu o încolăcire perpetuă, prin care compozitorul urmărește evidențierea variată a mesajului paganinian. Relieful paginilor este accentuat, chiar și acolo unde acumulările continue duc la angajarea totală a potențialului ansamblului instrumental.

Trebuie să amintim și de faptul că Tiberiu Olah valorifică pînă la cel mai înalt grad posibil resursele expresive și tehnice ale instrumentelor concertante alături de efectele coloristice inedite obținute prin *slap-tongue* (la flaut), *pizzicato* divers și *glissando* pe sunete armonice (la contrabas).

Evident, aceste piese cu un pronunțat aspect ironico-satiric, nu sînt decît momente izolate și deci, într-un anumit fel, nesemnificative pentru adevărata creație a lui Tiberiu Olah. Ele merită să fie cunoscute, dar numai în contextul general al operei sale pentru a li se putea sesiza adevăratele dimensiuni.

În fond, toate aceste lucrări par mai curînd evadări din lumea gravă și personală a partiturilor lui Tiberiu Olah, întotdeauna dense și bogate în idei, lăsînd impresia că, vrînd să se deconecteze, autorul a recurs la pagini celebre, de o extraordinară forță și popularitate pentru a surprinde expresii inedite, într-o derulare de măiestrie și fantezie.

*

* *

Am schițat în mare evoluția unei traiectorii componistice în care talentul se îmbină în mod fericit cu meșteșugul, în care inspirația se revarsă în construcții de o uimitoare logică interioară.

Prospețimea muzicii sale trebuie căutată în nonconformismul ei, în starea de permanentă mișcare, evoluție, devenire, căreia îi este subordonată.

Tiberiu Olah compune pentru a descoperi un univers, pentru a atrage tuturor atenția asupra lui, pentru a ni-l comunica. Nu inventează pretexte, scheme sau complexități. Țelul suprem îi este simplitatea parametrilor unei unice entități: sunetul. Și este foarte greu să fii simplu și să nu te repeți, să fii simplu și să nu cazi în artificial, să fii simplu și să urmezi neabătut un singur drum. Prin toată creația sa de pînă acum Tiberiu Olah a reușit aceasta.

Tiberiu Olah a știut să selecteze, să reformuleze și astfel să facă „seducătoare" multe aspecte mai noi sau mai vechi ale muzicii. El este prin urmare un stilist, atingînd astăzi un profil pe deplin conturat.

O caracteristică a stilului său este predilecția pentru culoare. Ea emană nu atît din descoperiri în domeniul timbrului ci din structură (sau chiar din armonie, pe care o controlează riguros, inclusiv afectiv). Tiberiu Olah este un inventator de structuri ingenios colorate, iar forma — desăvîrșită — rezultă din alăturarea structurilor într-un mod imprevizibil, asemenea evenimentelor într-un vis.

Tiberiu Olah este unul din compozitorii care a refuzat să experimenteze serialismul. El a preferat soluția modală-cromatică, o sinteză originală și complexă între modalismul cultivat de Enescu, Bartók și Messiaen.

Scanned with OKEN Scanner

În arta sa, Tiberiu Olah s-a folosit de o policromie ritmică — alt element preluat din folclor — ca și de o luxuriantă fantezie timbrală, și nu exagerăm afirmînd că el este un maestru al instrumentației.

Un alt aspect caracteristic al creației la care ne referim este evoluția lentă și firească de la simplu la complex, fără salturi spectaculoase. De la spiritul folcloric direct al *Sonatinei pentru pian* — simplă dar nu simplistă — la meditativul *Cvartet de coarde* de esență neoclasică; de la dramaticul *trio* — cu subtile ecouri bartokiene — la delicata *Sonatină pentru vioară și pian* — desfășurată în același climat postbartokian și mult apreciată de un violonist de reputația lui David Oistrah —, de la magica *Sonată pentru clarinet solo*, la densa substanță muzicală a trioului *Echinocții* — iată numai o parte din mersul ascendent al drumului său creator.

Care va fi ținta următoarelor lucrări, ce surprize vom întîlni în paginile hîrtiei cu note, nu putem prevede. Știm însă cu certitudine că această robustă forță creatoare numită Tiberiu Olah nu se va dezminți niciodată. Cel ce a reabilitat cantata românească dîndu-i strălucire, cel ce a conferit grandoare oratoriului, cu semnificații filosofico-umane, căutătorul neobosit al formei „în sine", deduse din materialul sonor de fiecare dată altul, Tiberiu Olah se află în plină maturitate creatoare.

De aceea încheiem aici considerațiile noastre stilistice, subliniind încă o dată că ele nu au decît rolul de a puncta unele aspecte legate în principal de sistemul estetic al compozitorului.

Studiul de față își acordă dreptul de a semnala prezența unei personalități de mare talent în universul sonor al școlii românești de compoziție, personalitate la a cărei permanentă afirmare plenară — cu fiecare nouă lucrare — sîntem cu toții martori.

Cristina Joiţoiu

Trăsături stilistice ale creaţiei lui Liviu Glodeanu în muzica de concert

Existenţa şi continuitatea unei istorii a muzicii este asigurată de curbele evoluţiilor dimensiunilor pe orizontală, verticală sau diagonală, a contururilor ce se întrepătrund şi se suprapun, a construcţiilor interioare ce de multe ori renunţă la principiile clasice ale simetriei, cărora li se atribuie acum caractere simbolice, generalizatoare. Dinamica acestui — uneori spontan, alteori profund gîndit — proces de înnoire a imaginilor artistice „fugitive" redate cu ajutorul sunetelor, îşi are durabilitatea şi permanenţa în creaţiile ce s-au statornicit a fi perene, dar şi în cele ce reprezintă etape de tranzit pentru un superior stadiu de dezvoltare.

Arta românească ni se înfăţişează astfel cu o fizionomie proprie particulară, uşor recognoscibilă în bogata şi variata lume muzicală universală, reflectînd capacitatea inegalabilă de alcătuire a unor viziuni originale, specifice pentru spaţiul nostru. Continuînd disecarea acestei forme de permanenţă a unui popor ajungem la portrete individualizate de compozitori români ce prin operele lor au consolidat un edificiu sonor măreţ.

Privit prin această prismă momentul Liviu Glodeanu a marcat o treaptă aparte în ceea ce priveşte cursul progresiv al muzicii româneşti, oglindit în întreaga sa creaţie. Apărînd ca un punct de reper pregnant pentru epoca în care îl situăm (1938—1978), Liviu Glodeanu ne-a permis, prin intermediul lucrărilor sale, să-i definim propria personalitate, atît de elastică şi de independentă faţă de atracţiile din afară. Confundarea compozitorului cu arta pe

Scanned with OKEN Scanner

care a dat-o la iveală s-a înfăptuit prin unitatea indisolubilă între modelele europene și fluxul tăcut și stabil, într-o diversitate neobișnuită a filonului folcloric românesc.

Spectacol de personalitate, „copilul minune al generației sale"[1], Liviu Glodeanu s-a impus prin originalitatea mesajului artistic pe care ni l-a transmis, prin căutarea și redarea esenței și concentrării maxime a substanței muzicale, prin vigoarea și dinamismul său ce se opun unui lirism intens, prezent în mod evident sau undeva în umbra celorlalte coordonate tehnice, în toate lucrările sale.

Compozitorul Ștefan Niculescu vorbind despre Liviu Glodeanu menționa că: „O intuiție fără greș l-a condus din primii pași la conturarea unui stil propriu. Simplitatea, vigoarea, ingenuitatea i-au definit operă din capul locului. A uimit siguranța sa, nu numai tehnică — devenită repede măiestrie — ci și estetică. A știut imediat să aleagă și să respingă, deci ce să dezvolte din gîndirea atît de complexă a muzicii noi. Forțele artei sale le-a extins din pămîntul natal, acea Transilvanie... Nimic însă pitoresc, de circumstanță sau superficial în relațiile lui cu străvechea noastră cultură. Înrădăcinarea în solul ancestral a transfigurat imaginația sa vie. Vocea aceasta imemorială, dură ca o rocă, s-a făcut peste tot simțită în creația sa, i-a modelat cele mai tainice și inedite tendințe artistice..."[2]

Încă de la început, temperamentul artistic al muzicianului relevă o profundă notă expresivă, dublată de robustețea ce conturează și reliefează profilul individualității sale artistice. Creația lui Liviu Glodeanu degajă permanent un îndemn către meditație pentru că totdeauna sensul evoluției fluxului sonor nu rezultă din fluctuații, inconsecvențe sau ambiguități, ci dintr-un echilibru perfect al elementelor componente, din puterea de sugestie a structurilor și formelor complexe.

În același timp preocupat de a evoca în opera sa spiritul vremii, Liviu Glodeanu reușește să fie actual și nou. Noul apare determinat de impulsul pe care-l dă conținutului emoțional, iar ineditul expresiei — ca formă și limbaj — derivă în mod firesc din ingeniozitatea construcțiilor chipurilor imaginilor sonore. Spirit înclinat spre sinteză, își află existența creatoare într-o muzică concisă, străbătută de o accentuată nuanță lirică ce-i asigură conturului melodic o cantabilitate ce uneori se apropie de cea clasică.

Subiectul acestui studiu îl constituie abordarea genului concertant din cadrul operei lui Liviu Glodeanu, cu încercarea de a defini principalele trăsături stilistice proprii compozitorului.

„Cele mai ample lucrări orchestrale pe care le-am scris sînt concertele pentru pian, pentru flaut, pentru vioară... Aceasta pe un teren pe care relația dintre constrîngerea formală și elasticitatea discursului să-mi satisfacă atît aspirația spre perfecțiune geometrică, cît și plăcerea degajatelor desfășurări spontane. Diversitatea oferită de alternanța *solo — tutti* cred că deschide, în principiu, o nouă dimensiune muzicii, care în pofida faptului că ea însăși constituie și o constrîngere, naște un domeniu sonor tentant (evident referirile sînt din punctul de vedere al atracției mele pentru acest gen). Din păcate pentru solist, ceea ce consimt a-i ceda, îl pune într-o situație ingrată. Abia reușind a învinge masa sonoră a atîtor instrumente, se străduiește a prelua conducerea,

[1] Neseritis, Andrea — *Tribuna*, 22.10.1964.

[2] Niculescu, Ștefan — *Reflecții despre muzică*. Ed. muzicală, București. 1980, p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

a fi un coordonator al ideilor muzicale, pe care încercînd a le explicita, ajutîndu-se de arsenalul complex al partenerului — orchestra — se trezeşte adeseori anihilat. Tocmai adversitatea aceasta mă stimulează, rotaţia prin care înscriu lineare arabescuri urmate de copleşitoare magme, îmi dă bucuria unui joc complex"[3] — mărturisea Liviu Glodeanu.

Inserarea celor cinci partituri concertante pe parcursul a două decenii alături bineînţeles de alte importante lucrări, ne reflectă evoluţia înfăptuită de compozitor, intensele nelinişti interioare, drumul sinuos al căutărilor şi parcă al regăsirii propriului Eu. Explozia frămîntatelor trăiri emoţionale, a unor sentimente mult prea bogate şi variate, este supusă unei ferme gîndiri constructive ce încearcă să mai diminueze izbucnirile tumultoase ale personalităţii muzicianului.

Confundarea omului cu opera sa nu face altceva decît să ni-l prezinte pe compozitor în imagini ce uneori ne copleşesc prin dimensiunile lor.
Cred că nu exagerez comparîndu-l pe Liviu Glodeanu cu scriitorul Camil Petrescu, figură complexă a domeniului umanist, care spunea:

„Eu sînt dintre acei
Cu ochi halucinaţi şi mistuit lăuntric
Cu sufletul mărit
Căci am văzut ideea."

În lumea literelor, Camil Petrescu, a fost caracterizat ca fiind autorul ce nu admitea jumătăţile de măsură. Iubirea, dreptatea în opera sa îmbracă forma absolutului, iar toate personajele încarnează o idee.

Asemănător scriitorului, în universul sunetelor, compozitorul Liviu Glodeanu şi-a clădit creaţia pe idei, ridicîndu-le parcă dincolo de realitatea imediată, trecînd dincolo de formele exterioare de manifestare, aducînd cu sine acea substanţă absolută care nu provine dintr-un spaţiu imaginar, ideal, ci din contactul nemijlocit cu pămîntul căruia i-a aparţinut. Prin această prismă, viaţa şi implicit muzica lui Liviu Glodeanu ne sînt înfăţişate ca o ardere permanentă, de o rară intensitate.

Concertele lui Liviu Glodeanu reprezintă cinci momente distincte ale creaţiei sale, unice prin armonia proporţiilor şi a culorilor, care parcă nu vor să se impună ci doar să-ţi atragă atenţia asupra profunzimii şi purităţii lor.

Prima lucrare de acest gen, *Concertul pentru orchestră de coarde şi percuţie op. 5* scrisă în anul 1959 reflectă originalitatea personalităţii muzicianului ce avea să se afirme sub semnul „unei clocotitoare robusteţi, cu adînci rădăcini în tradiţiile rustice ardeleneşti, pe care compozitorul, stăpîn al unui temeinic meşteşug componistic le trece prin retorta unei ingenioase chimii muzicale."[4] În *Concertul pentru orchestră de coarde şi percuţie* „discretul parfum folcloric" este cel mai prezent, într-o formulă recreată de autor în spiritul melosului nostru popular, sugerînd atmosfera de vitalitate, căldură şi prospeţime a melodiilor autorilor anonimi.

În ordine cronologică urmează *Concertul pentru pian şi orchestră op. 8*, datînd din anul 1960, pentru care Liviu Glodeanu a obţinut la absolvirea facultăţii „Diploma de merit".

---

3 Glodeanu, Liviu — *Program sală* din colecţia Filarmonicii „G. Enescu", Bucureşti (Stagiunea 1966—1967).

4 * * * — *Contemporanul*, 8.03.1963.

Scanned with OKEN Scanner

Piesa „se desfăşoară ca un torent simfonic neîntrerupt, acoperind în tumultoasa lui curgere graniţele tradiţionale ale celor trei părţi componente şi subordonîndu-şi pianul care apare ca instrument obligat al unei simfonii concertante"[5].

De asemenea Elena Zottoviceanu menţiona că în lucrare, Liviu Glodeanu reuşeşte să comunice sobru şi convingător un sentiment de voinţă tenace şi de impetuoasă energie tinerească. Fraze incisive, dialoguri abrupte, o ritmică trepidantă ce aminteşte pe alocuri de vehemenţa lui Stravinski, solicită interesul. Muzica aceasta frămîntată şi adeseori dură impresionează prin trăsăturile de forţă şi vigoare"[6].

Explozia de energie, de inventivitate melodică şi ritmică ce este prezentă de la un capăt la altul al concertului, ne caracterizează poate cel mai bine personalitatea compozitorului din jurul anilor 1960.

O altă etapă a creaţiei lui Liviu Glodeanu se oglindeşte în *Concertul pentru flaut şi orchestră op. 13* ce aparţine anului 1962, lucrare reprezentativă pentru literatura muzicală românească a genului. Trăsătura pregnantă ce se detaşează din desfăşurarea fluxului sonor este aceea a înlocuirii temelor incisive, cu structuri oarecum simetrice, cu dezvoltările continue ale ideilor melodice. Întregul edificiu se sprijină pe fascicolele şi *ostinato*-urile de factură polifonică ce includ şi unele elemente definitorii pentru folclorul românesc.

Complexitatea sferei tematice, fluctuaţiile de tempo, acumulările gradate de energie prin individualitatea proceselor dezvoltătoare, predominant contrapunctice, reprezintă elemente de tehnică compoziţională devenite deja proprii pentru muzica de concert — şi bineînţeles nu numai pentru ea — a lui Liviu Glodeanu.

Despre *Concertul pentru vioară şi orchestră op. 19* compus între 1964—1966, autorul mărturisea „întîmplător este tripartit. Se deosebeşte totuşi de concertul clasic, nefiind conceput în accepţia cunoscută a formei, iar instrumentul solist fiind tratat ca instrument obligat. Muzica o socotesc dinamică, activă şi aş fi bucuros dacă audiţia lucrării ar genera o undă emoţională analogă cu aceea care m-a însufleţit cînd am scris-o"[7].

Bogăţia stărilor emoţionale ce alternează momentele penetrante, energice cu cele de calmă meditaţie, limbajul muzical modern, conferă lucrării sonorităţi strălucitoare, în care linearitatea desenelor melodice ale instrumentului solist se îmbină cu o armonie primară.

Ultima piesă de acest gen a lui Liviu Glodeanu, cîntecul său de lebădă, l-a reprezentat *Concertul pentru orgă şi alămuri op. 34*, scris în anul 1978. Lucrarea de o vastă complexitate în ceea ce priveşte modul de gîndire şi elaborare, se distinge prin procedeele tehnice compoziţionale ce alcătuiesc un climat bogat în efecte de culoare şi nuanţe. Pînă în prezent compoziţia lui Liviu Glodeanu marchează punctul de maximă referinţă a genului românesc destinat orgii.

Itinerariul pe care-l vom străbate prin variata creaţie concertantă a muzicianului, va aborda trăsăturile specifice principalilor parametri constructivi, printre care se numără: elementele tematice, gîndirea dezvoltătoare, factura instrumental solistică cît şi concepţia arhitectonică a întregului.

---

[6] * * * — *Contemporanul*, 27.04.1962

[6] Zottoviceanu, Elena — *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1, 1963.

[7] Glodeanu, Liviu — *Contemporanul*, 12.08.1966.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens, ideile melodice pe care autorul le construiește, supuse unei viziuni unitare în evoluție, se remarcă prin incisivitatea lor acută, prin profilurile concise ce de foarte multe ori se reduc la structuri de factură motivică. De asemenea curburile ascendente și descendente ale desenelor intervalice, unde registrele joacă un rol determinant, deși ne sînt prezentate sub forma unor desfășurări abrupte, în zig-zag, totuși nu putem vorbi despre o abandonare a cursivității, a accesibilității lor, pentru că totul se bazează pe developări rapide ale clișeelor, unde accentul se pune pe o melodicitate pronunțată, preponderent modernă.

La un prim contact cu concertele lui Liviu Glodeanu ne frapează abundența segmentelor tematice care reprezintă de fapt, celule generatoare ale unor procese dezvoltătoare ample, ce se sprijină pe enunțuri concentrate, ce sînt flexibil metamorfozate. Deși compozitorul se lasă astfel absorbit, „înghițit" de evenimentele pe care dorește să le exprime, niciodată aceste fluxuri și refluxuri melodice nu vor fi prezentate într-un mod aglomerat sau dezlînat, ci sub forma unor momente extrem de precis elaborate, deoarece scrierea propriu-zisă ne aduce în fața unor cazuri particulare ce cuprind momente structurale complexe.

Un astfel de exemplu îl constituie formulările tematice din cea de a doua parte a *Concertului pentru orchestră de coarde și percuție op. 5* ce ne atrag atenția prin conciziunea lor, și de ce să nu spunem, prin păienjenișul suprasolicitat melodic. Densitatea ideilor muzicale din această mișcare favorizează împletirile contrapunctice ce opun planuri și suprafețe, transformări ale temelor, ce alternează umbrele cu petele de lumină, culorile șterse cu cele vii, penetrante.

Edificatoare pentru sistemul său de construcție poate fi prima idee, deși este impropriu să o numim așa, ce reprezintă rezultanta suprapunerii a trei sfere melodice de sine stătătoare, proiectate pe un fundal sonor palid, constituit din triluri, flageolete și *glissando*-uri.

Desenul a_1 (m 2—5 intonat de glock; m 6—7; 9—10 xilofon și m 11—12 glock) insistă pe rezonanțele cîtorva sunete. Organizarea sa este următoarea: un enunț cu două procese secvențiale, o infimă variație ritmică și o răsturnare (m 2—3 enunț 1, primul proces secvențial cu variația ritmică m 4—5 model, m 6—7 secvență la secundă mare ascendentă, al doilea proces secvențial și răsturnarea capului tematic m 9—10 model, m 11—12 secvență la secundă mare descendentă).

Din punct de vedere armonic a_1 are în alcătuirea sa două tronsoane: 1) *mi bemol, fa, sol, la*; 2) *re, mi, fa diez, sol diez*, care nu se suprapun ci doar alternează unul cu celălalt.

Al doilea motiv tematic a_2, (m 3—4, 8—9) cu caracter mai mult episodic, prezentat de pian, afișează o factură cromatică, determinată de mobilitatea treptelor *re* și *la*. Linia melodică sinuoasă (cvartă perfectă, cvartă mărită descendentă, secundă mare descendentă și cvintă micșorată) desfășurată în octave paralele, este aruncată asemeni unei pete de culoare pe o suprafață netedă care acumulează evenimentele treptat, ducînd la o gradare ascendentă a tensiunii muzicale. Formula ritmică nouă, subliniază o dată în plus apariția acestui motiv.

Ultima idee tematică principală a_3, se detașează de celelalte prin fondul său cantabil, prin expresivitatea interioară pe care schimbările de nuanțe i-o aduc, prin insistența pe un sunet ce face să răzbată rezonanța caldă a partidei violoncelelor în registrul acut. Prezentat în stare directă și apoi răsturnat la

Scanned with OKEN Scanner

o octavă mărită descendentă, noul contur melodic cuprinde un ambitus de cvartă mărită, cucerit pe îndelete și suprapus peste motivele tematice enunțate anterior.

În muzica de concert a lui Liviu Glodeanu nu vom întîlni de altfel niciodată numai două idei care să aparțină unei forme de sonată sau de lied, ci totdeauna un grup tematic, construit prin contraste expresive de tip orchestral, armonic, ce conduc spre crearea coexistenței varietății și unității într-un același plan sonor indestructibil. (De exemplu partea a doua și a treia din *Concertul pentru orchestră de coarde și percuție*, partea întîi și a treia din *Concertul pentru pian și orchestră*, prima mișcare și a doua din *Concertul pentru vioară și orchestră* și *Concertul pentru flaut și orchestră*.)

O altă trăsătură caracteristică pentru muzica concertantă a lui Liviu Glodeanu ar fi că liniile melodice expuse de instrumentul solist nu sînt reluate de masa compactă a timbrelor eterogene, compozitorul renunțînd astfel la tradiționala dublă prezentare a expozițiilor secțiunilor concertante.

În ceea ce privește coordonata ritmică, semnalăm o bogăție a formulelor cît și o varietate vizibilă în juxtapunerile lor, ce dau ca rezultat o muzică reîmprospătată în orice punct al desfășurării ei, o muzică ce rămîne permanent coerentă, în ciuda neîncetatelor transfigurări. Trebuie să subliniem aici polifonia de tip ritmic pe care compozitorul o formează prin suprapunerile libere a unui număr mare de grupuri de valori ritmice, creindu-se în acest fel o densitate a spațiilor în mișcare, ce dau un plan întins, în care percepem mișcările interioare ale vocilor ca stări în continuă acțiune.

Parametrul arhitectonicii ne aduce o îmbinare perfectă între tradiție și inovație. În cadrul muzicii concertante Liviu Glodeanu pendulează între două forme riguros construite — lied și sonată — dar nu schematic. Întîlnim o continuitate subtilă a discursului sonor cît și o desfășurare logică a ideilor tematice plasate fie într-o construcție clară de sonată, sau într-una tripartită simplă ori compusă. Ca un element aparte trebuie să menționăm diferența pe care autorul o face între o formă de lied tripartit și o formă tripartită în sine, cum ar fi de exemplu partea a doua a *Concertului pentru flaut și orchestră*.

De asemenea subliniem predilecția compozitorului pentru încadrarea desfășurărilor muzicale în scheme ternare — nouă mișcări din cele paisprezece totale ale celor cinci concerte sînt construite în formă de lied, patru în formă de sonată și una singură într-o formă liberă:

— *CONCERTUL PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE ȘI PERCUȚIE*
  — Partea I — sonată
  — Partea II — lied tripartit compus
  — Partea III — sonată

— *CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ*
  — Partea I — sonată cu repriza în oglindă
  — Partea II — lied tripartit
  — Partea III — lied tripartit cu introducere

— *CONCERTUL PENTRU FLAUT ȘI ORCHESTRĂ*
  — Partea I — lied tripartit
  — Partea II — formă tripartită

Scanned with OKEN Scanner

— *CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ*
  — Partea I — lied tripartit cu introducere
  — Partea II — lied tripartit
  — Partea III — lied tripartit

— *CONCERTUL PENTRU ORGĂ ŞI ALĂMURI*
  — Partea I — lied tripartit
  — Partea II — formă liberă
  — Partea III — sonată

Păstrînd în majoritatea lucrărilor structura tripartită (excepţie făcînd *Concertul pentru flaut şi orchestră* ce este alcătuit din două mişcări) compozitorul introduce elemente noi de formă ce vizează succesiunea părţilor componente ale întregului edificiu sonor.

De asemenea observăm o predilecţie pentru construcţiile tiparelor de lied, ce îi oferă un cîmp larg de desfăşurare, prin intensele transformări ce au loc în diferitele faze ale evoluţiei discursului muzical.

Secţiunile dezvoltătoare ample, ne aduc o altă trăsătură stilistică a concertelor lui Liviu Glodeanu şi anume profunda prelucrare la care este supus materialul tematic, acţiunea devenind mai importantă în gîndirea sa decît expunerea ideilor.

Astfel, unul dintre pilonii de susţinere, permanent prezent în cadrul discursului muzical, bogat şi variat în ceea ce priveşte acumularea melodico-armonică, contrapunctică, deci tensională, îl reprezintă parametrul transfigurărilor din aproape în aproape a liniilor tematice sau a unor desene specifice pentru aceste structuri. Amplele procese dezvoltătoare înclină spre o recombinare multiplă, spre o valorificare a combinaţiilor melodice, a straturilor polifonice ce se pretează extensiunilor, sau din contră eliminării unor elemente, existînd un factor de coeziune care leagă totul într-un întreg unitar, unde caractere eterogene de scriitură fundamentează un solid edificiu sonor.

Semnalăm mai multe tipuri de procedee dezvoltătoare, ce totdeauna poartă amprenta unei maxime concentrări a substanţei sonore, cuprinzînd suprafeţe caracterizate printr-o întindere variabilă. Vom întîlni deci dezvoltări de tip contrapunctic — motivic, variaţional, ritmic, de tip omofon cît şi spaţii libere realizate de facturile improvizatorice ale masei orchestrale sau, acele transfigurări de tip cadenţial.

Enumerarea lor a dus la o constatare firească. Diversitatea formelor de prezentare a substanţei muzicale la Liviu Glodeanu, reprezintă un element constitutiv, de bază, al creaţiei sale, care determină bogăţia şi consistenţa sonorităţilor de ansamblu.

Preponderentă totuşi ne apare prelucrarea contrapunctică în cadrul muzicii de concert a compozitorului, şi nu numai aici.

Construcţia polifonică se axează pe corelaţia dintre diferitele linii melodice ce se modifică aproape permanent. sau din contră se insistă pe o factură motivică constantă ce are un profil bine determinat. Numărul vocilor creşte sau descreşte, libera introducere sau renunţare la o configuraţie tematică determină interdependenţa ideilor în procesul complex al travaliului simfonic.

Specific ne apare contrapunctul imitativ cît şi canonul, proiectate în procese dezvoltătoare complexe ce dau aspectul mai multor variante ale aceleiaşi

Scanned with OKEN Scanner

structuri intonaţionale, de multe ori suprapusă cu ea însăşi. Transformările materialului muzical, deşi condiţionate în majoritatea cazurilor de aceeaşi relaţie ce se stabileşte între tratarea contrapunctică, prezentă prin imitaţiile stretto şi echilibrul pe care îl dau succesiunile proceselor secvenţiale, imprimă desfăşurării cursului sonor, în ciuda repetabilităţii acestui procedeu tehnic compoziţional, o notă de specificitate, caracteristică pentru Liviu Glodeanu.

Un exemplu reprezentativ îl semnalăm în cadrul *Concertului pentru flaut şi orchestră* ce reflectă o îmbinare perfectă între prelucrarea dezvoltătoare de tip continuu şi cea discontinuă. Elementul deosebit al lucrării îl marchează tocmai conceperea lui pe secţiuni distincte, care uneori se bazează pe acelaşi material tematic, ce este adus în alte ipostaze (oglindind nota continuă a desfăşurării fluxului muzical), sau din contră compozitorul sudează structuri ce nu au nimic comun între ele (subliniind astfel factura discontinuă a discursului).

Un astfel de moment îl întîlnim în prima parte a lucrării, secţiunea a cincea (m 33—38) unde compozitorul cu ajutorul îmbinării transfigurărilor motivice cu procedeul contrapunctic dominant — imitaţia canonică — creează o maximă concentrare, ce reflectă de fapt începutul unei acumulări tensionale ce se înfăptuieşte treptat, atingînd punctul culminant printr-o ruptură bruscă a liniei discursului muzical.

Totul se bazează pe două elemente tematice pregnante: *y*, dispus într-un canon dublu la cinci voci — intonat de corzi — şi *z*, prezentat direct şi inversat, în dialog alămuri — corzi.

Bogăţia şi varietatea ipostazelor dezvoltătoare, de natură contrapunctică prezente în *Concertul pentru flaut şi orchestră* îl definesc pe Liviu Glodeanu ca fiind un compozitor ce excelează printr-o gîndire riguros organizată ce nu umbreşte însă efectele profund expresive ale travaliului tematic. După cum era şi firesc construcţia polifonică a căpătat în creaţia de acest gen a autorului o dimensiune definitiv conturată, ca urmare a parcurgerii unui drum unidirecţional, de la simplu la complex, ce i-a adus fructuoase realizări.

Întrepătrunderea pe verticală a numeroase straturi melodico-ritmice diferite ne dau o viziune sonoră compactă, realizată din punct de vedere orchestral de aceleaşi familii de instrumente. Ingeniozitatea cu care muzicianul alătură desenele tematice, de cele mai multe ori de nivelul motivelor, determină crearea unor ramificaţii treptate ale structurilor, în cadrul unor registre ce acoperă un ambitus extins, ca apoi totul să se transforme în blocuri compacte, dense.

Astfel în secţiunile dezvoltătoare ale lui Liviu Glodeanu întîlnim o continuitate subtilă în desfăşurarea firească a evenimentelor, compozitorul subordonînd formele cunoscute la necesităţile conţinutului emoţional pe care doreşte să-l exprime.

Orchestraţia nu face altceva decît să reproducă intenţiile profund expresive ale evoluţiilor lineare.

Mixajul timbrelor, în multitudinea ipostazelor sale, determină imagini artistice bogate şi profunde, variate sub aspectul sferelor pe care le percepem ca entităţi globale.

Orchestra capătă funcţii majore în direcţionarea cursului muzical, în conducerea arcului ascendent al discursului, creind unitatea în mişcare a întregului edificiu, subliniind sau estompînd diferitele profiluri melodice în funcţie de context.

Scanned with OKEN Scanner

Ca o caracteristică pentru scriitura orchestrală a lui Liviu Glodeanu ne apare acea pastă, pînză simfonică, obținută prin adiționarea treptată a cît mai multor instrumente, autorul urmărind astfel, principiul dezvoltărilor gradate bazate pe cumulul unor configurații intervalice diferite. Asistăm deci la proiectarea unui bloc sonor dens, alcătuit din metamorfozările, permutările continue a numeroase planuri melodico-ritmice ce se află într-o stare de permanentă devenire, care capătă la un moment dat o factură ciclică, determinînd un întreg proces dinamizator al gîndirii progresive.

Aparatul orchestral ne apare ca un mecanism ce se află într-o neîntreruptă transfigurare, ce realizează diferențierile dintre suprafețele sonore stabilind faze, etape de evoluție în cadrul unui sistem muzical închis. Într-un asemenea cerc ce se axează pe principiul rotației continue, stările emoționale nu ne sînt dezvăluite sub forma unor trăiri interioare unice, ci sub forma sintezei dintre mai multe ipostaze, de cele mai multe ori organizate pe fascicule contradictorii, de scurtă respirație, ce se schimbă frecvent.

Orchestra în concertele lui Liviu Glodeanu apare totdeauna consistentă, compozitorul tatonînd efectele culorilor timbrale ale percuției ce capătă amploare în cadrul facturii de ansamblu.

De asemenea subliniem folosirea unor aparate orchestrale ce au în alcătuirea lor formule instrumentale mai speciale, cum ar fi de exemplu *Concertul pentru flaut și orchestră* din componența căruia lipsesc „lemnele".

În ceea ce privește factura instrumental solistică, tipul de scriitură pe care compozitorul îl folosește în redarea paginilor sale concertante se remarcă prin unitatea stilistică a mijloacelor și procedeelor vehiculate. În partiturile de acest gen ale lui Liviu Glodeanu nu vom întîlni niciodată pasaje de virtuozitate decorativă în care elementul de tehnică pură să subjuge sau să pună în umbră scurgerile cantabile, calde, cu un profund fond liric. În acest sens totul pornește și revine la intensele trăiri interioare ale muzicianului care au determinat complexe desfășurări orizontale și verticale.

În *Concertul pentru orchestră de coarde și percuție* simțim cum fuziunea dintre cele două grupe instrumentale puternic ancorate în procesul evoluției discursului sonor, reflectă în plan auditiv germenii unui simfonism ușor, în care accentul se pune pe grija conducerii profilurilor melodice ale temelor. Momentele instrumental solistice apar aici ca excepții, ca efecte de schimbare a culorii timbrale.

„*Concertul pentru pian și orchestră* nu este un concert în accepțiunea obișnuită a cuvîntului. Pianul nu este folosit ca instrument virtuoz, concertant, ci este integrat în masa orchestrală. Prezența sa, mai cu seamă în prima parte, este deseori discontinuă... am înțeles, credem, că desele «ruperi» ale discursului muzical sînt urmărite intenționat și înregistrate în concepția aspră, oarecum «frîntă» dorită aici de compozitor"[8], nota Cornel Țăranu într-o prezentare a lucrării.

Factura solistică a pianului se remarcă prin sonoritățile sale mlădioase și variat nuanțate, ce alternează cu exploziile melodico-ritmice pregnante. Tehnica facilă contracarează necesitatea evidențierii celorlalte planuri, polifonice și armonice, ce conțin bogate rezonanțe, uneori aspre, alteori catifelate.

Instrumentul solist, în *Concertul pentru flaut și orchestră* este inclus sau se detașează net de ansamblurile timbrale compacte, prin prospețimea și grația

[8] Țăranu, Cornel — Program de sală din Colecția Filarmonicii „G. Enescu", București.

Scanned with OKEN Scanner

imaginilor pe care le ilustrează. Compozitorul vehiculează cu mult meşteşug registrul grav al flautului, creind în acest sens numeroase contururi melodice ce pornesc sau se încheie pe sunete joase (*do, re, mi, fa* din octava centrală). Astfel vibraţia transmisă de instrumentul solist ne redă de cele mai multe ori sentimente puternice dar reţinute, profunde, dar parcă surde, realizate prin motive de scurtă respiraţie, ce se unesc de fapt sub arcul unei linii ample sonore unde jocul registrelor şi al culorilor deţine locul primordial. Ca elemente de scriitură pur tehnice, amintim utilizarea *slaptongue*-ului exploatat în reflectarea unor pasaje cu un pronunţat caracter expresiv — finalul primei mişcări, cît şi a frulatto-ului pe un singur sunet sau pe un grup de sunete, ce aduce efectul său de uşoară pierdere a clarităţii intonaţiei, a unui văl umbrit de o viziune trecătoare.

Partitura instrumentului solist din *Concertul pentru vioară şi orchestră* ne reţine atenţia prin sporirea gradului de virtuozitate a pasajelor tehnice, cărora li se opun cantilene generoase. Farmecul desfăşurării muzicale aici este dat de valurile sonore, în interiorul cărora se construiesc arabescuri melodice sau armonii estompate.

Prin utilizarea flageoletelor simple şi duble — de cvartă + cvintă — a *glissando*-urilor sau a conglomeratelor de trei şi patru sunete, se detaşează nevoia unei mobilităţi tehnice pe care interpretul trebuie să o stăpînească, cît şi forţa şi variaţia în redarea developării evenimentelor muzicale.

În *Concertul pentru orgă şi alămuri*, instrumentul solist se detaşează de timbrele penetrante ale suflătorilor prin sonorităţile sale ample, dense. Autorul alternează pe parcursul expunerii fluxului muzical acordurile placate, ce merg uneori pînă la o delicateţe accentuată, cu masivitatea blocurilor omofone, care domină totul prin măreţia lor, sau cu pasajele de factură improvizatorică realizate prin succesiunile de valori mici. Jocul registrelor reprezintă momente de contrast, de trecere neobservată, sau din contră, bruscă de la o stare emoţională la alta.

Un ultim parametru, cel ce vizează construcţia armonică a evoluţiilor muzicale ample ale lui Liviu Glodeanu, se bazează pe întrepătrunderea unor moduri diatonice şi mixte de factură populară, cu modurile cu transpoziţie limitată ale lui Messiaen, sau cu tabloul complex al totalului cromatic. Fuziunea acestor scări a dus la crearea unui sistem armonic propriu, în care sînt evitate succesiunile cromatice, dar nu ciocnirile bruşte, rod al unor acumulări atît pe orizontală cît şi pe verticală, ce izbucnesc fie în suprafeţe plane, contrapunctice, fie în blocuri omofone. Cu toate acestea semnalăm lipsa acordurilor excesiv de disonante, care să reliefeze trecerea de la o stare la alta, relaţiile dintre ele supunîndu-se aceluiaşi principiu al continuităţii cît mai firesti, al unei desfăşurări cît mai interiorizate.

Din punctul de vedere al scriiturii remarcăm întrebuinţarea unor intervale melodice mai puţin folosite, cum ar fi de exemplu cvarta micşorată, sexta sau octava mărită, prezente mai ales în *Concertul pentru flaut şi orchestră*, pe care la un moment dat, avînd partitura în faţă, începi să le percepi ca atare.

Limbajul muzical pe care Liviu Glodeanu îl vehiculează, de o originalitate evidentă, ne redă imagini sonore inedite, bogate, ce tind să ne dezvăluie mesaje artistice adînci, cu profunde semnificaţii, compozitorul reuşind să construiască, să înalţe universuri noi, lumi stilistice proprii, străbătute de o gîndire riguroasă, din care răzbat unde sensibile ale unui lirism profund.

Scanned with OKEN Scanner

Constantin V. Drăgoi menţiona următoarele: „În peisajul atît de divers stilistic şi atît de supus unor transformări ca cel al muzicii româneşti contemporane este reconfortantă întîlnirea cu personalitatea profundă şi stabilă a lui Liviu Glodeanu... În încercarea de a preciza locul creatorului şi al creaţiei sale în contextul producţiei autohtone şi universale, două puncte de pornire ni se par absolut obligatorii: înalta profesionalitate pe care fiecare pagină a creaţiei sale o trădează cercetătorului avizat şi existenţa acelui farmec sonor propriu opusurilor sale fără de care muzica se transformă în echivalent sec şi inexpresiv al unor concepte. Prin creaţia sa Liviu Glodeanu a demonstrat că are talent viguros, stenic, durabil, că ştie nu numai să uzeze perfect de un arsenal de mijloace tehnice de «ultimă oră», dar că are şi forţa şi măiestria de a le subordona expresiei, dovedind că în muzica sa meşteşugul nu transpare la audiţie în mod spectaculos, ci se decantează odată cu reascultarea, cercetarea riguros analitică a actului creaţiei şi a profunzimii desfăşurării materialului sonor, ceea ce îi conferă trăinicie, soliditate.“[9]

Şi în final revenim din nou la aceeaşi apreciere pe care Liviu Glodeanu a primit-o cu aproape două decenii în urmă şi anume că se profilează a fi „copilul minune al generaţiei sale“.

[9] Drăgoi V., Constantin — Copertă disc (ST-ECEs 1865 — Liviu Glodeanu „Ulysse“, Melopee Concertul pentru vioară şi orchestră).

Scanned with OKEN Scanner

Roxana Susanu

Principii de construcție în Simfonia I de Pascal Bentoiu

„Omul in-formează materia pentru a marca prezența și trecerea lui. Deci el, cu gîndurile, sentimentele, visurile și abilitatea lui, va trece în operă, iar aceasta este artă dacă reușește să apară ca o imagine a lui."

(**Pascal Bentoiu** — *IMAGINE ȘI SENS*)

Pascal Bentoiu se integrează acelor compozitori care propun ascultătorului opere înzestrate cu un profund substrat uman. A vorbi despre creația sa înseamnă, în fapt, a încerca o caracterizare a acestui conținut care — prin complexitatea lui — a determinat aspectele atît de variate ale operelor sale.

Muzica lui Pascal Bentoiu este diversă și totuși convergentă spre același centru gravitațional ce pare însăși a fi consecvența compozitorului în a se scruta pe Sine în raport cu Sine și cu Lumea. Muzicianul caută continuu să-și cunoască propria sa „imagine" interioară și valoarea creației sale poate fi determinată și definită în funcție de modul în care această cunoaștere „în integralitate" a „ființei psihice" se transmite în și prin opera de artă; „artistul are a fi permanent atent asupra lumii sale interioare, lume extrem de complexă, ireductibilă la un simplu joc al inteligenței și — în esența ei — riguros contemporană. Ceea ce conferă valoare mesajului... este... preocuparea artistului de a pune opera de acord cu ființa sa psihică în integralitatea ei".[1]

Pentru Pascal Bentoiu, complexitatea presupune o îndoită referire la diversi și unic, la ceea ce este schimbător și la ceea ce rămîne nealterat de transformări, mutații. Compozitorul dezvăluie, prin muzica sa, un proces

[1] Bentoiu, Pascal — *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973, pag. 128.

Scanned with OKEN Scanner

psihic dinamic, evolutiv, dar prefacerile lăuntrice ale ființei umane pe care o investighează cu profunzime, seriozitate și acuitate, presupune existența unei ordini intrinseci, a unor legi neschimbătoare care dau unitate naturii umane; „dacă natura umană ar fi perpetuu schimbătoare fără ca această schimbare să nu presupună anumite legi, ar fi imposibilă arta“[2].

Pascal Bentoiu evită monocromia, repetarea unui gest, optînd pentru policromie stilistică. Aceasta conține însă, o unitate interioară a stilului, ceea ce ferește lucrările sale de un aspect proteic, caleidoscopic, pentru că artistul face parte din acei compozitori care „preferă să se conformeze unei dinamici spirituale concrete care ea determină și impune cînd e autentică consecvența stilistică“[3]. S-ar părea, în acest sens, că idealul spre care tinde este un „stil cu funcțiuni multiple și organice“[4] care să reflecte integralitatea personalității artistului.

Reunite sub semnul unei asemenea individualități, lucrările compozitorului creează un spațiu psihic-muzical specific ale cărui dimensiuni fundamentale par a fi — vorbind în termeni bergsonieni — introspecția și atitudinea extravertită. Pe aceste coordonate principale, cea introvertită și cea extravertită — la care se poate adăuga, ca o a treia dimensiune, un filon folcloric — se edifică întreaga creație a lui Pascal Bentoiu, de la *Sonata pentru pian*, op. 1, pînă la cele *Patru cvartete*, op. 27.

Dintre partiturile ivite sub semnul deschis al proiectării Eului în exterior fac parte; *Sonata pentru pian*, op. 1, *Uvertura de concert*, cele două *Concerte pentru pian*, suita simfonică *Imagini bucureștene*, opera *Amorul doctor*, *Cvartetul nr. 2 (Cvartetul consonanțelor)*, *Simfonia II* și *Simfonia IV*. La polul celălalt — introspectiv — se situează alt grup de lucrări; poemul simfonic *Luceafărul*, *Concertul pentru vioară și orchestră*, *Simfonia I*, operele *Jertfirea Ifigeniei* și *Hamlet*, ciclul vocal de lieduri *Flăcări negre*, *Simfonia III*, *Simfonia V* și cele *Patru cvartete* op. 27. N-am pierdut din vedere filonul folcloric ce străbate în *Cvartetul de coarde nr. 1*, în cele *Patru cîntece* pe versuri de Șt. O. Iosif, în *Suita ardelenească*, în cele *Trei sonate* pe versuri de M. Eminescu, *Cinci melodii* (versuri de Nina Cassian), *Patru melodii* (versuri M. Beniuc) și în *Eminesciana III (Concert pentru orchestră)*.

Genurile abordate oscilează între sonată și lied, între operă și simfonie între concert sau suită pentru orchestră și cvartet. Fiecare din ele devine solul în care gîndirea muzicianului „forează“, căutînd mijloace proprii de exprimare a unor sensuri originale. Drumul stilistic de la opus 1 la opus 2 este întins și presupune prefaceri continue, neforțate, ivite firesc din matca valorilor tradiționale la care Pascal Bentoiu pare a nu fi renunțat. Noul se naște din necesitatea comunicării unor sensuri, el trebuie căutat – așa cum spune autorul cărții *Imagine și sens* — „într-o dinamică psihică concretă, care — fiind spontană — nu poate fi decît personală și adevărată...“[5]

Nimic nu pare inutil sau gratuit pentru că totul privește Omul, are trimitere directă și continuă la interiorul sau exteriorul lui. Investigațiile la nivelul sensului duc la sondări ale unor modalități de expresie noi, creează forme noi (înțelegînd prin „formă“ altceva decît „tipar“, adică un fel de con-

---

2 Bentoiu, Pascal — *Gîndirea muzicală*, Editura Muzicală, București 1975, pag. 190.
3 Bentoiu, Pascal — *Imagine și sens*, pag. 154—155.
4 Ibidem, pag. 155.
5 Bentoiu, Pascal — *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973, pag. 193.

Scanned with OKEN Scanner

tur exterior specific, sau „schemă" — o abstractizare seacă a relaţiilor dintre elementele componente, acest altceva putînd fi o realitate vie, unică pentru fiecare lucrare în parte pentru că este determinată de sensul unic şi el, pe care trebuie să-l transmită). Totul vădeşte o luptă permanentă cu materia sonoră, efortul de a o disciplina în raport cu propriile intenţii, de a o remodela, turnînd-o în forme *noi* pentru că sînt specifice, reflectă un proces de dezvoltare psihică proprie. Cred că noul înseamnă, în muzica lui Pascal Bentoiu, explorare pusă în slujba unui sens anume intenţionat, dar el se naşte pe solul fertil al valorilor tradiţiei. Relaţia cu „ceva care a mai existat" (desigur acest ceva fiind pus sub girul valorii) se află sub semnul lui „altfel". Nimic nu este simpla preluare, ci asimilare prin reluare, retopire şi regîndire — în raport cu propria personalitate — a unor date preexistente în domeniul materialului sonor şi uneori — al construcţiei arhitecturale.

Rostul acestei referiri la tradiţie îmi pare a fi dorinţa de a nu şoca inutil ascultătorul a cărui conştiinţă s-a familiarizat în decursul veacurilor, cu legile unui univers sonor, conştiinţă ce tinde să refuze nişte lumi „inventate" complet. Din această legătură indefinită dar continuă, cu valorile precedente decurge pesemne, firescul noutăţii în compoziţiile muzicianului român[6].

Lumea muzicii lui Pascal Bentoiu este o lume a căutărilor permanente, dar niciodată sterile, ci — dimpotrivă — avînd în ultimă instanţă noblețea scopului de a-i ajuta pe semeni să se cunoască, şi să comunice, să-şi astîmpere setea de frumos şi să se formeze pe ei înşişi. Actul compoziţional are întotdeauna o finalitate etică. Aceasta este semnificaţia majoră a muzicii către care converg creaţiile compozitorului, acesta este crezul său artistic pe care-l mărturisește cu fermitate în scrierile sale despre muzică: „Justificarea ultimă a operei de artă nu poate fi căutată în datele structurale, ci numai în semnificaţie. Semnificaţie înseamnă subiect (emiţător şi receptor) şi totodată valoare... o valoare umană complexă ale cărei fundamente le-am găsit... în domeniul ethosului, deci al determinării active a omului în raport cu tot ce-l înconjoară. Arta este un răspuns specific la existenţă în general..."[7]

*
* *

Simfonia I s-a născut în 1965, într-o perioadă în care preocupările compozitorului se îndreptau cu precădere spre genul operei. (De altfel, prima parte a lucrării fusese în intenţia autorului, un exerciţiu pentru scena încleştării din *Hamlet*.) Destinul simfoniei a fost însă altul decît acela de intermezzo în creaţia pentru scenă. Ulterior, după nouă ani (1974), ideea de a scrie simfonii a fost reluată şi astfel au căpătat drept de existenţă încă patru asemenea lucrări. În acest ciclu de cinci (deocamdată !) simfonii, cea dintîi constituia punctul de plecare, locul originar al unui proces ce urma să pună în valoare — mai limpede poate decît în alte lucrări — evoluţia unei gîndiri muzicale aparte.

Înscrisă pe coordonata introspecţiei (una din liniile de forţă ce definesc creaţia lui Pascal Bentoiu în general), *Simfonia I* prezintă o dramaturgie

---

[6] „... noul în arta muzicală vine pe calea construcţiei sau nu vine pur şi simplu. Iar construcţia nouă se înalţă alături de cele vechi şi eventual în competiţie cu ele, dar niciodată din praful şi molozul rezultat din demolarea lor". Bentoiu, Pascal, *op. cit.*, pag. 215).

[7] Ibidem, pag. 113.

Scanned with OKEN Scanner

aparte, fundamentată pe o substanță tematică unică cu rol conducător în cadrul întregului. Discursul simfonic evoluează „în spirală", îmbinînd variația continuă a materialului cu revenirea ciclică a temei. Auto-contemplarea Eului generează — în plan muzical — o formă aparte în stare să transmită sensul introspecției; tema are a se „întoarce" asupra ei însăși. De aici decurg multiplele ipostaze în care apare mereu în relație cu ea însăși, ipostaze ce constituie repere în dramaturgia simfoniei.

Modalitatea de organizare generală a materialului sonor al simfoniei, — arcuită într-un ciclu de trei mișcări în succesiune; *Allegro vivace — Adagio — Allegro* (ideea de a cuprinde o parte lentă între secțiuni extreme rapide va fi reluată ulterior în *Simfonia III* și *Simfonia IV*) — o constituie formele de referință clasică ale sonatei, liedului și temei cu variațiuni. N-aș vrea să se înțeleagă cumva, din această afirmație, că ceea ce avem sub ochi la lectura partiturii este o formă de sonată, de lied sau temă cu variațiuni în sensul apartenenței la „clasa sonată", „clasa lied" sau „clasa temă cu variațiuni" (dacă se poate vorbi de asemenea abstracțiuni). Forma pe care o capătă substanța sonoră a fiecărei părți apare mai curînd ca un organism viu ce trăiește prin el însuși. Forma se „formează" în timpul desfășurării muzicale, din necesitatea transmiterii unor *anume* sensuri. Însuși începutul părții I, expoziția temei principale a sonatei, confirmă prin ambiguitatea sa această idee. Tema este expusă după regulile de compunere a unei fugi — în imitații la violine, viole și violoncele. Urmează un divertisment organic legat de expunerea în imitații a temei, pentru că discursul muzical nu suferă nici o cezură, în care sînt dezvoltate elemente din temă; apoi aceasta este re-expusă în imitații la viole, violoncele, și parțial — contrabași.

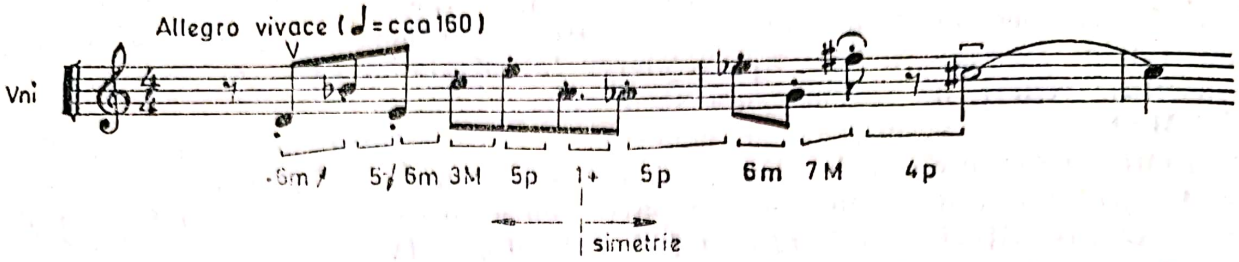
Pînă aici, totul seamănă cu o expoziție de fugă. De unde inserarea acestui principiu de construcție în cadrul unei forme clare de sonată (așa cum se va vedea pînă la sfîrșit). Și mai ales, de ce? Fuga este o formă prin esență monotematică cu o anumită particularitate; tema apare învestită cu o putere generativă deosebită — din ea se va naște întreg (sau aproape întreg) materialul formei, fiecare revenire a ei constituind nu numai o rememorare, ci — prin transport tonal, prin variații (eventual), etc. — o „re-încarnare" a ei. În fugă asistăm, așadar, la o *evoluție* a unui demers muzical, pentru că tema conține într-însa un anumit tip de virtualitate energetică chiar prin re-expunerile nemodificate ale sale.

Și totuși, ceea ce ar părea o fugă este și sonată, mai corect expoziția temei I și o parte a punții, în care se însinuează ideea de dublă-expunere a temei, idee cu tradiție glorioasă în gîndirea simfonică de la Beethoven încoace. Desfășurarea muzicală a formei de sonată nu are nimic de suferit prin această aparentă ambiguitate de scriitură, ci capătă pe lîngă un plus de surpriză și interes, un sens aparte.

În fugă tema intră în opoziție cu ea însăși; într-o sonată, mai ales de tip beethovenian și post-beethovenian ea se opune deobicei altei teme sau unui grup din alte teme. În această formă de sonată, ea tinde să-și opună sieși propriul său material. Expunerea fugată a temei are, poate, în acest sens, rostul unei dedublări a Omului care se întreabă pe Sine despre Sine. E o primă confruntare a temei cu ea însăși, un început al autocontemplării Eului. Profilul melodic sinuos și direcționat, ascendent al temei, pulsația ritmică aproape continuă, pe care o creează (aproape continuă pentru că e întretăiată, în momentul în care intră o nouă voce, de o pauză ce suspendă pentru o clipă

Scanned with OKEN Scanner

discursul sonor, „cadențînd" apoi pe o durată lungă; doime legată de optime), nuanța dinamică scăzută la care se adaugă modul de atac staccato, toate acestea sînt elemente gramaticale caracteristice motivului primar.



Conținutul lui pare a fi acela al unei *întrebări* proiectate în conștiință, fără ostentație sau agresivitate, ci cu o anume *acuitate* dramatică, o intensitate specifică inducînd o stare de neliniște.

Acest motiv pe care l-aș numi — în spiritul cuvintelor compozitorului, înscrise în cartea sa *Gîndirea muzicală* — „material primordial"[8] conține asemenea unui embrion, energia în stare latentă care se va dezvolta pe parcursul simfoniei, generînd o bună parte din substanța sonoră a evoluției muzicale.

Motivul principal, cel care va genera relieful aparte al simfoniei, cuprinde între extreme un ambitus de decimă, împlinit prin sinuozitățile date de alternanța salturilor ascendente și descendente. Prezența salturilor mari ascendente (sextă mică, cvintă perfectă, septimă mare) creează o încordare interioară a motivului, atingerea sunetului celui mai înalt (*fa diez*) constituind un fel de punct culminant tensional al acestui element tematic.

Gîndit după o simetrie interioară (salturi mari în extremă, secvențate, mers cromatic care constituie un fel de axă de simetrie pentru salturile de cvintă), motivul este divizibil în diferite celule, în funcție de necesitatea stabilirii anumitor raporturi între sunetele componente, dintre care cîteva intervale (sexta mică, terța mare, cvinta micșorată sau enarmonica ei — cvarta mărită, septima mare sau mică și secunda mare) vor avea un rol deosebit în structurarea materialului simfonic. Nucleele intervalice în care se fărămițează motivul constituie elemente — „vertebre" pe care se sprijină scheletul gramatical al întregului.

Acest tip de construcție muzicală este determinat de tendința către un anume deznodămînt muzical al evoluției simfonice. Tema, ca personaj muzical, trece printr-o seamă de metamorfoze ce au în vedere sensul ultim al ei, către care converge întreaga simfonie, fiecare din aceste prefaceri purtînd un sens particular. Enunțam mai sus, drept principiu de bază în concepția *Simfoniei I* variația continuă a unui material primordial, cu valoare de temă, îmbinată cu revenirea ciclică a acestuia. Sînt necesare cîteva precizări; tema (sau mai corect elementele ei) este transformată mereu, „variată continuu", pentru ca în momentele-cheie ale discursului simfonic să reapară sub înfățișări foarte apropiate de cea inițială. Aceste reveniri quasi-ciclice nu sînt niciodată identice cu aspectul de început, ci includ ele însele variații. Sînt punctele de reper ale întregii derulări dramatice care marchează etapele evoluției temei, ca personaj, fiecare din ele acumulînd transformările anterioare în virtutea comunicării unui sens nou. Urmărind ipostazele temei primordiale, vom încerca să descifrăm nu numai modalitatea de „formare" a formei ci deopotrivă

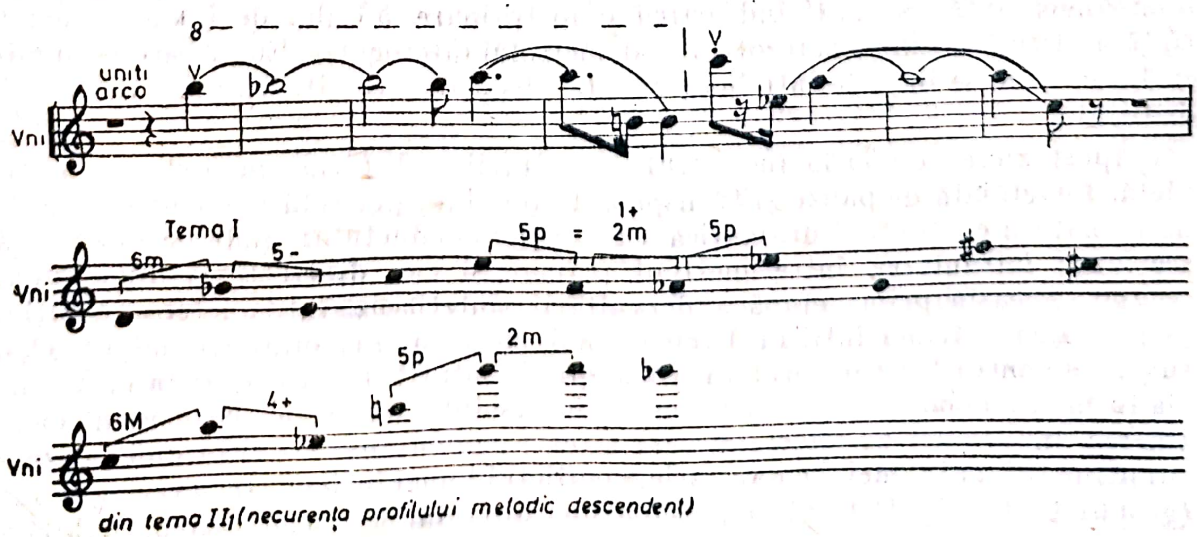
[8] Bentoiu, Pascal, *Gîndirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975, pag. 174: „Înțelegînd prin «material primordial» o anume alcătuire cu profil sonor neconfundabil".

„în-formarea" ei cu un anume sens, a cărui evoluție determină desfășurarea simfonică. Există, în ansamblul simfoniei, un proces de dispersare a temei în elementele sale (față de aspectul ei inițial) și re-compunere a ei, uneori amplificată chiar, un fel de „valuri" ale căror „creste" le formează re-întoarcerile quasi-ciclice (cu variațiile specifice ale fiecăreia) la tema-matcă.

Cea dintîi ipostază a temei formulează întrebarea fundamentală; „cine sînt eu?". În mod firesc, re-expunerea fugată a temei, incompletă de astădată și amplificată printr-un ostinato, accentuează tonul interogativ, marcînd — în planul structurii — începutul punții din sonată.

S-ar părea că puntea este *zona de interferență* între tema întîi și cea secundă (de fapt, grupul secundar). Scriitura polifonică a primeia face loc, treptat, celei preponderent armonice, specifice grupului tematic secundar; în punte apare un șir de acorduri majore care susțin diafonia flautului și clarinetului, pregătind intrarea temei a doua. Selecția timbrală e diferită, de asemenea; țesăturii delicate a temei întîi i se opune sonoritatea „groasă" aproape burlescă a alămurilor (trompetă, corn), dublate de instrumente cu ancii, a primei secțiuni din grupul secund. Tranziția de la prima la a doua situație se face tot în punte; de la „pînza" coardelor, la armonia compactă a alămurilor grave (trombon și tubă) și anciilor grave (clarinet-bas, fagot, contrafagot) peste care se desenează volutele „șugubețe" ale flautului și clarinetului în si bemol. Mutații intervin și la nivelul modului de atac; staccatti și pizzicatti sînt înlocuite treptat prin legato, modalitate care va căpăta un sens aparte în cadrul grupului secundar.

Tematic, primul motiv (T_1) „generează" și prima secțiune a grupului secundar ($T.II_1$); reîntîlnim aici mersul treptat (uneori cromatic) și saltul de terță. Sensul ei pare a fi altul. Mersul treptat descendent, saltul (tot descendent) pulsația de pătrimi, de astă dată (deci mai lentă), sincopa introdusă în cadrul acestei teme, nuanța dinamică relativ puternică (*ben-forte*), toate aceste elemente (puse în relație) sugerează posibilitatea unui răspuns. Dar replica vine din cotidian și sună atît de grotesc, încît e limpede că nu poate fi o adevărată dezlegare pentru întrebarea lăuntrică: „cine sînt eu?". Și confirmarea faptului că răspunsul nu a fost aflat ar putea-o constitui îndoiala. Ea răzbate din linia irizată a violinelor, profilul descendent ce se suprapune omofoniei suflătorilor. Asemănarea cu motivul inițial e evidentă, mai ales dacă-l citim în recurență.



din tema II₁ (recurența profilului melodic descendent)

Întrebarea se disimulează aici, însinuîndu-se într-o nouă ipostază a substanței tematice. E un fel de trimitere spre interior, de răsfrîngere asupra sa, ca o contrapondere față de evadarea în cotidian, penetrația realității exterioare.

A doua temă din grupul secund (T II_2) se constituie din trei elemente principale; o cantilenă a violoncelelor și contrabașilor, acorduri minore la suflători de lemn și corni, și ecouri tematice ale motivului inițial la violine + flaut *piccolo*. Similitudini cu tema întîi se pot stabili și pentru linia melodică a coardelor grave, al cărei consecvent îl preiau timbrurile tot atît de profunde ale fagotului și ale clarinetului bas; mersul treptat (mai ales cromatic), salturile mici (terță, cvartă) cromatismul întors.

Tema se ivește din adîncuri, conturul ei se contopește cu culoarea timbrurilor. Un val de generozitate, dar și de tristețe se revarsă din unduirile ei. Alternativ, revin în stretto motive din tema I, ca un ecou stăruitor al întrebării inițiale. E, poate, o încercare de a răzbi dincolo de umbra prevestitoare și densă ce învăluie și se amplifică în coralul următor, a treia secțiune a grupului secund (T II_3). E, în același timp, o prefigurare a temei primordiale, ce va reveni integral în încheierea expoziției, suprapunîndu-se structurii omofone amintite.

Coralul (T II_3) se desfășoară ca o scurtă creștere dinamică, realizată orchestral prin adaos de instrumente și prin mărirea — pe verticala înălțimilor — a spațiului sonor spre registrul acut. Este un moment quasi-cadențial sau mai bine-spus, în care aștepți o cadență. Duratele lungi (doimi, doimi legate de pătrimi) creează suprafața de maximă relaxare ritmică a expoziției; de la pulsația inițială de optimi la cea de pătrimi, sugerată în punte și predilectă în temele II_1 și II_2, în fine — la ritmul lent, discret sincopat al coralului. Melodic, s-ar părea că avîntul inițial se domolește de asemenea; salturile mari sînt înlocuite succesiv prin mers treptat sau intervale mai mici, al căror sens este mai ales descendent. Polifonia momentului incipient (T_1) evoluează spre omofonie, coralul fiind o afirmare clară a acestuia din urmă. Timbral, se poate vorbi, însă, de o acumulare de instrumente și amplificare a densității sonore, care converg spre această zonă. În planul intensității, el constituie o ascensiune dinamică devenind un fel de punct culminant al expoziției. Revenirea temei în acest moment tensional (finalul expoziției) ar putea fi interpretată drept un prim punct de simetrie în cadrul ansamblului. Coralul răsună apăsător, sonoritățile sale par o pastă densă și vîscoasă, în ale cărei „valuri" este „înghițită" tema-angoasantă, semnificînd parcă o înstrăinare a Eului de Lume, o nepuțință a afirmării sale, o nerezolvare a demersului interogativ: Eul nu se contopește cu Lumea, nu se include într-însa, ci este absorbit, strivit, anihilat ca individualitate.

Ipostazierea temei la începutul dezvoltării, sub formă monodică, incompletă, întretăiată de pauze și transpusă la o cvintă perfectă descendentă, definește natura conflictual-dramatică a evoluției conductului simfonic în această secțiune; înfruntarea între motivul primar și cea dintîi temă din grupul secund. Această primă etapă a dezvoltării sintetizează într-un fel expoziția, prin opunerea temei întîi (T I) cu primul motiv al grupului secund (T II_1), sugerînd contrastul Eu-Cotidian. Principiul contrastului, esențial în construcția formei, nu constă, însă, într-o opoziție absolută, ci implică permanent menținerea unui punct de referință, care este — pentru ansamblul formei — izvorul primordial al temei. În expoziție, conflictul temei întîi (T I) cu cea secundă (grupul T II_1, II_2, II_3) se țese pe canavaua discretă, dar ușor recognoscibilă a

variației materialului primar. În dezvoltare, el pare și mai mult atenuat — din punct de vedere tematic — prin prelucrarea aproape exclusivă a temei întîi (T_I). Această raportare la un centru de referință duce la crearea unității și echilibrului desfășurării muzicale. Totuși, opoziția T_I cu ea însăși, în diferite ipostaze, presupune elemente de contrast ce survin la fiecare variație, la fiecare re-apariție. Contrastele apar din capul locului, între finalul expoziției și debutul dezvoltării (ambele conținînd cîte o revenire ciclică a temei în secțiuni separate printr-o pauză generală (4 timpi), o cezură care constituie de fapt o mare „ruptură" în plan *dinamic* (f-pp), *ritmic* (se reinstaurează pulsația de optimi), *orchestral* (ca densitate instrumentală și diferență timbrală).

Contrastul dinamic devine regulă de scriitură și în cadrul acestei structuri a dezvoltării *(p, mp—ff subito — ben p—pp)*. „Izbucnirile" dinamice, exploziile și revenirile brusce la nuanțe scăzute își au explicația în concepția dramaturgică a sonatei. Acordul în *ff* marchează nu un punct culminant, ci un „vîrf" asemenea unei mici izbucniri.

Modul de atac al flautului *(flatterzunge)*, corelat cu profilul figurativ cromatic al viorilor, dă o anumită incisivitate acordului, aspect care va fi speculat în punctul culminant al sonatei (în repriză), un moment cu o scriitură similară. O scurtă rememorare a acordurilor minore din tema II_2 accentuează contrastul dinamic *(ff—sub. p—ff)* și tematic. Reluarea temei II_1 tot în formă redusă, dar amplificată orchestral, înseamnă o punere în conflict a celor două teme (T.I și T II_1) în cadrul dezvoltării. Antiteza devine evidentă dacă analizăm fie și numai situația orchestrală. Densitatea sonoră, în cazul motivului din tema I în dezvoltare, este mică; pedală[9] la contrabași divizați + linia motivică la viole, apoi violoncele + acorduri (pe 4 voci nedublate) la suflătorii de lemn. Tema II_2 aduce cu sine tutti-ul lemnelor + corni + viole (violine). Timbral, se remarcă importanța liniilor individuale ale coardelor în tema I, prin comparație cu „pachetul" compact al suflătorilor de lemn, dublați de corni, în tema II_1.

Din nou o pauză generală, cu rol de cezură, desparte această secțiune a dezvoltării de următoarea; o mare creștere dinamică și tensională (bazată pe un ostinato) spre climax-ul dezvoltării — falsa repriză a temei principale.

Această nouă revenire a temei (la violine, în *ff*, modul de atac fiind de astă-dată *„détachée")* constituie și un prim punct culminant al discursului sonor. Este momentul de maximă acuitate a întrebării, maximă tensiune a expresiei temei. Dacă la început întrebarea se strecura discret, deși cu o intensitate aparte, în conștiință, dacă apoi, revenea, în finalul expoziției, ca semn că nimic din evenimentele cotidiene nu pot da adevăratul răspuns, aici ea se arcuiește, se contorsionează patetic. Elanurile îi sînt mereu întrerupte. Întrebarea, amplificată ca sens („Cine sînt EU ") se „înșurubează" în conștiință ca o obsesie a căutării răspunsului esențial.

---

[9] O observație se cere a fi făcută cu privire la funcționalitatea tonală a acestei pedale. În unele apariții integrale ale temei I (a se vedea expoziția și finalul părții întîi, finalul părții a treia) pedala care le susține este pe sunetul *sol*, exprimînd o funcție dominantică, deschisă, subliniind întrebarea. În debutul dezvoltării, pedala este plasată, prin transpoziția la cvintă perfectă descendentă a temei, pe sunetul *do*, făcînd aluzie la funcția tonică, fapt contrazis aproape imediat de suprapunerea altei pedale la corni pe sunetul *sol bemol*, intervalul de cvintă micșorată alungind orice impresie de stabilitate.

Scanned with OKEN Scanner

Tema apare profund modificată, antecendentul mult amplificat subliniază importanța deosebită a acestei reîntruchipări; este întîia oară cînd motivul inițial suferă variații importante. Însuși capul tematic este supus schimbării; saltului de sextă mică îi ia locul intervalul de cvintă perfectă ascendentă. Salturile simetrice (cvintă perfectă descendentă — mers cromatic descendent — cvintă perfectă ascendentă) dispar, primul din ele devenind cvartă perfectă coborîtoare, iar al doilea — sextă mică ! (așadar, o permutare a lor). Din acest punct apar, în ordinea succesiunii, intervale care nu aparțineau motivului inițial; secunda mare ascendentă, octava micșorată (enarmonică cu septima mare) descendentă, nona mică descendentă, terța mică ascendentă. Am mai semnala în această formă variată a motivului primar, prezența cromatismului întors sugerat de saltul descendent, de nonă mică — reductibilă la secundă mică — urmat de secunda mare ascendentă. O altă mutație interesantă o constituie eliminarea saltului de septimă mare, ambitusul respectivului interval fiind „umplut" prin figurarea unui acord. Consecventul aduce o enormă lărgire a ambitusului (cuprins între la_1 — la_3 și atins după numai 6 sunete), marcînd astfel un climax al temei, a cărei nouă ipostază ar părea — în planul sensului —să proiecteze întrebarea în infinit. Ar părea, pentru că ceea ce urmează, după o pauză de optime ca o apnee, este o imensă cădere, în salt descendent de quartdecimă mare. Tensiunea interioară neobișnuită a motivului este oarecum contracarată de această relaxare bruscă.

Spuneam, mai înainte, comentînd structura antecedentului temei, că sînt eliminate salturile simetrice din motivul inițial. Ideea de simetrie se păstrează însă, în consecvent, în cele două salturi de nonă mică direcționate întîi descendent, apoi ascendent (asemănător intervalelor de cvintă perfectă din motivul inițial) care pot fi cuprinse în două elemente asemănătoare, al doilea fiind un fel de recurență liberă a primului.

Finalul acestei apariții tematice se naște prin amplificarea unui motiv din expoziție. Contrabașii contrapunctează discret întreg demersul muzical, repunînd în atenție intervale din motivul primordial; septima mare ascendentă (notată ca octavă micșorată), cvartă mărită, cvintă perfectă, sextă mică (notată drept cvintă mărită), secunda mică, cvarta perfectă. Tema metamorfozată se suprapune, astfel, cu propriile ei celule, preluate disparat.

Afirmăm, mai sus, că revenirile integrale ale temei sînt urmate de pulverizări ale materialului sonor fundamental, de prelucrări quasi-desintegratoare ale acestuia, care conduc ulterior la alte re-formări ale temei, similare cu aspectul ei inițial. O asemenea secțiune cu rol tranzitoriu, începe (sau continuă) după falsa repriză a temei, conducînd treptat spre adevărata repriză a sonatei. Structurat de traiectele neliniștite ale corzilor („valuri" melodice care dezvoltă celule din temă, în special capul tematic variat ornamental și saltul de septimă) peste care se suprapune coralul alămurilor (profilul vocii superioare făcînd aluzie tot la tema I), într-o sonoritate afirmativă, momentul sugerează o tonalitate majoră, prin metamorfozarea saltului de sextă mică în sextă mare caracteristică modului major. Transformările la care este supusă materia sonoră inițială culminează în dezvoltare cu suprapunerea dintre tema propriu-zisă (variată ritmic) și un motiv similar profilului descendent al violinelor, care apărea în grupul tematic secund, ca o recurență a conductului incipient.

Fragmentul pune în evidență o confruntare a temei cu ea însăși strecurînd ideea unui conflict interior. Tema pare „înecată" în ambianța ostinato-ului ce

Scanned with OKEN Scanner

prevestește reexpunerea ideii secundare. E o secțiune finală a dezvoltării, cu funcție de tranziție, sugerînd o punte către repriza recurentă a formei de sonată.

Asistăm la un fenomen interesant de restructurare a acesteia, în raport cu intenționalitatea unui sens aparte. După o secțiune în care sînt puse în antiteză cîte un fragment din tema întîi și prima temă a grupului secundar, dezvoltarea modelează preponderent materialul primar inițial, abia la sfîrșit rememorînd un crîmpei tematic din tema II_1 (care se referă, de fapt, tot la T. I — profilul descendent al violinelor), anticipînd, astfel, revenirea temei a doua. În planul înțelesului, acest proces corespunde unei adînciri a introspecției și unei sublinieri obsedante a întrebării primordiale.

Ideea reprizei recurente poate fi dictată atît de principiul contrastului, cît și de cel al revenirii ciclice. Primul se manifestă prin opoziția T_I—T_{II}. Afirmată limpede în expoziție și prima secțiune a dezvoltării, ea se cere a fi pusă în evidență (pentru simetrie) și în repriză. În construcția dezvoltării compozitorul uzează, însă, preponderent de elemente din T_I, ceea ce duce la necesitatea unui contrast față de repriză. Re-apariția „clasică" a temei I ar fi împietat desfășurarea dramatică. Drept urmare, pentru a sublinia opoziția T_I—T_{II}, repriza începe cu T_{II_1}.

Expoziție		Dezvoltare	Repriză recurentă	
T_I	T_{II}	(T_I)	T_{II}	T_I

Totodată, re-aducerea T_I în finalul părții întîi încheie ciclic această secțiune a simfoniei, rotunjind această formă, chiar dacă — în planul sensului — ea rămîne deschisă, tonul ei final fiind interogativ.

Repriza ideii muzicale secunde conține o trimitere clară în cotidian (accentuată de prezența saxofoanelor al căror timbru specific pare să facă aluzie la muzica de jazz). Burlescul inițial al primei teme secundare devine — în repriză — hidos, aproape trivial, culminînd exploziv într-o grimasă — un tutti orchestral (climax-ul părții întîi), augmentată de pauza generală consecutivă, o cezură care precede repriza temei II_2. Tema izvorăște de undeva din străfundurile ființei umane, înălțîndu-se treptat, revărsîndu-se în cele din urmă în coralul amplu și copleșitor. Ecouri ale întrebării de început revin, întîi adumbrind cu tristețea lor elanul răspunsului posibil, intuit în meandrele temei secunde apoi molcomindu-și neliniștea.

Coralul (tema II_3) pare să adune în el o parte din tîlcul căutării de pînă acum, fiecare din cele trei expuneri planînd asupra altui sens. La început, el răsună aproape copleșitor, venind însă puțin din exterior, din tot ce se poate include în *a fi*, din realitatea exterioară Omului, chiar dacă el o scrutează din interiorul Eului său. Răspunsurile primite din cotidian la întrebarea inițială sînt parțiale. Undeva în adîncul său stăruie încă un ecou al întrebărilor (capul tematic al motivului inițial „sudat" organic cu saltul de septimă mare).

Revenirea coralului (a doua expunere), după acest „ecou", pare a fi o închidere în Sine. Tonul devine interiorizat. Căutarea trebuie să se săvîrșească pe alt tărîm decît acela al exteriorului. Întrebarea mai stăruie aproape doar ca semn interogativ și puncte de „suspens", (salturi ascendente de terță, secvențate). În cel din urmă Omul a înțeles că pentru a se cunoaște pe Sine trebuie să se cufunde în adîncul său — a treia expunere a coralului. Dar cît de adînc?. Liniștea care urmează pare să sugereze abisul, hotarul dintre ființă și neființă. Pare, pentru că de undeva se ivește un sunet și tema se face auzită din nou, expusă în fugato ca în debutul simfoniei.

Scanned with OKEN Scanner

Reapariția ei în finalul Sonatei, într-o ipostază asemănătoare cu cea incipientă, poartă semnificația revenirii ciclice la punctul de început și — deopotrivă — a confruntării temei cu ea însăși în sensul reflectării în Sine, al întrebării cu funcție cognitivă. Cunoașterea presupune căutare perpetuă, iar aceasta implică o nuanță de neliniște, sub semnul căreia pare să stea întreaga parte. Nerezolvarea acestei stări, persistența întrebării *anticipă* — după cum vom vedea — *deznodămîntul* metamorfozelor temei, pledînd pentru ideea că sensul ultim poate fi întrevăzut în ipostazele substanței primordiale, sens către care tinde toată evoluția discursului sonor.

Lipsa voită a cadențelor e un fel de melodie cu virtualități infinite. De asemenea continuitatea intenționată a discursului, absența unui centru tonal bine definit, cromatizarea parcursurilor, variațiile dinamice, pulsația continuă de optimi, modul de atac preponderent *staccato*, sinuozitățile contururilor melodice sînt elemente gramaticale ce pledează pentru ideea unei acumulări tensionale care-și va afla rezolvarea (paradoxal, pentru că finalul părții întîi tinde la un moment dat către un fel de cadențe dorite poate de ascultători, dar evitată cu tîlc de compozitor)[10] abia în ultima parte.

Pînă atunci, investigația continuă pe alt făgaș, însă. Partea întîi a simfoniei însemna: cine sînt Eu în relația cu Lumea înconjurătoare? Partea a doua supune la un nou examen de conștiință: „Cine sînt Eu în raport cu Eternitatea?“ — punînd Omul în față cu propria sa condiție perisabilă. Confruntat cu implacabilul, Omul se vede constrîns a se cufunda tot mai adînc în Sine, pentru a înțelege rostul existenței lui. În acest sens, aș considera partea mediană a simfoniei drept o meditație asupra *„a nu fi“*. Tonul devine grav, reținut, ferecînd în el un presentiment al neantului.

Contrastul față de partea anterioară ajunge aproape izbitor. Agitația primei secțiuni simfonice — creată poate și de scriitura polifonică sau de monodia acompaniată omofon, de metrica variată, de ritmica quasi-motorică, de folosirea ostinato-ului ca procedeu predilect pentru dezvoltarea unei energii latente, de meandrele temelor, și chiar de preponderența timbrală a coardelor (a căror mobilitate deosebită în executarea anumitor trasee sinuoase a cerut probabil folosirea lor cu predilecție) — face loc unei vagi senzații de imobilitate. Este reflexul atitudinii față de ineluctabil. Tensiunea lăuntrică crește, neliniștea persistă undeva surd, dar sentimentul pe care l-am avut la audiție cînd s-a sfîrșit secțiunea era de închidere în Sine, de ostoire a oricărei mișcări, de încetare a tuturor eforturilor.

Discrepanța (aș spune chiar opoziția) celor două părți nu se manifestă doar în planul imaginii. Ea este vizibilă — în timpul lecturii partiturii — la toate nivelele. Absența temelor (înlocuite cu motive scurte, cel mai adesea de factură acordică), metrica aproape constantă, preferința pentru valorile ritmice lungi (doimi, doimi cu punct, ori legate de optimi, note întregi și chiar valori mai mari), pentru densitatea sonoră mare, „păstoasă“, pentru timbrurile suflătorilor (în special lemnul cu adaosul cornilor și saxofoanelor) și al „instrumentelor de culoare“ (vibrafon, marimbafon, celesta, campanelli, a

[10] Tema reapare la sfîrșitul primei părți, „pulsația de optimi se schimbă într-una de pătrimi și ele din ce în ce mai mult întretăiate de pauze și în intensități din ce în ce mai scăzute. Cornul intonează un sol, resimțit ca o dominantă pentru un centru care pare a fi *do*, dar cadența întîrzie și pe pedala de sol, fagoții intonează o celulă sugerînd terța și septima unui presupus acord de septimă al dominantei. Rezolvarea lui este amînată pentru final.

harpei şi pianului, coardele fiind folosite arareori doar în armonie), dar — mai cu seamă — concepţia aproape exclusiv armonică a secţiunii. Există o sobrietate aparte, o noblețe a virtualităţilor conductului armonic, minunat (şi adecvat) speculate de compozitor în această parte.

Începutul este o excepţie pentru întreaga simfonie.

1) *tematică*, pentru că nicăieri, pe parcursul desfăşurării muzicale, nu vom mai reîntîlni atîta concizie plină de miez (motivul este alcătuit doar din trei intervale care-şi află obîrşia în materia primordială a simfoniei (T_I din partea întîi), (terţă mare descendentă, secundă mare ascendentă, cvartă mărită descendentă), cele două salturi coborîtoare încadrînd simetric mersul treptat;

2) ambitusul este de cvintă mărită şi enarmonizarea acesteia prin sextă mică ne poartă gîndul înapoi spre celula primordială — sensul ei însă este coborîtor, ceea ce conferă un ethos specific, complet diferit de cel iniţial, accentuînd sentimentul de cufundare în Sine;

3) „coborîrea", în cadrul acestui interval de sextă mică, se face treptat, în etape — aici marcate melodic prin secvenţarea liberă a saltului şi ritmic prin augmentarea constantă cu cîte o optime; 4, 5, 6, 7 — definind, pe scurt, procesul introspectiv al cunoaşterii Eului din aproape în aproape, din adînc spre mai adînc;

4) *de scriitură* — motivul este expus într-un spaţiu de trei octave (reductibile imaginar la unison), în nuanţă dinamică pp—p, într-o formulă timbrală cu densitate mică (corzi grave + harpă + flaut) însă de un rafinament coloristic aparte (flautul, plasat în registrul grav — formulă unică în *Simfonia I* — se asociază harpei şi violelor, violoncelelor şi contrabaşilor creînd impresia unei sonorităţi de orgă, instrument cu tradiţie în exprimarea muzicală a meditaţiei asupra existenţei; de fapt mixturi asemănătoare celor de orgă vor fi folosite din belşug în decursul secţiunii, dar nicăieri nu este reliefată cu atîta pregnanţă sugestia sunetului singur, ne-înveşmîntat, atît de grăitoare pentru sensul motivului !).

Reîntîlnim ideea cromatismului întors, care va constitui aici un element de referinţă pentru alcătuirea formei, în mişcarea de translaţie (paralelism total) a motivului[11] suflătorilor de lemn (minus flautul traversier).

Principiul acumulării în etape îşi anunţase prezenţa în motivul iniţial. Cu acest al doilea motiv el începe să-şi facă simţită suveranitatea în organizarea elementelor de limbaj şi chiar a construcţiei în ansamblu. De la paralelismul de octave, la cel de acorduri, la constituirea prin dispunere succesivă a sunetelor unor acorduri, la scurte momente figurativ-acordice şi întîrzieri, *pasage*, *échapée*, pentru a se ajunge în cele din urmă la mici fragmente quasi-contrapunctice şi la polifonie de omofonii — acestea sînt etapele pe care le parcurge discursul sonor în edificarea formei. În mare, aceasta s-ar putea încadra în „clasa" formei de lied (schematic) reprezentat prin convenţie (A—B—A—B—A). În analiză, forma acestei părţi pare a fi generată de evoluţia unui conduct omofon spre unul armonic-polifonic, cu reluări variate ale unor situaţii, ceea ce călăuzeşte spre crearea unor simetrii de construcţie. Situaţia pe care am denumit-o convenţional A nu va mai fi regăsită într-o formă

---

11 Atacul în *ff* este un element de contrast, desigur, dar el survine ca o implozie, faţă de „vidul" creat de motivul antecedent pe care îl „umple" brusc cu sunetele unui acord complex, rezultat din suprapunerea a două acorduri minore aflate la distanţă de cvart-decimă mare — interval apărut ca o noutate deosebită în cadrul falsei reprize din sonata precedentă.

Scanned with OKEN Scanner

asemănătoare în cadrul întregului. Ea conține, însă, în mod virtual, materialul ce va fi prelucrat în toată secțiunea. Ideea unei substanțe sonore cu funcție generativă a întregului se păstrează și în această parte, ca principiu de construcție. Cromatismul întors de care am amintit, va fi regăsit ulterior în secțiunea ce constituie un fel de reluare a B-ului (tot convențional numit). Dispare însă, ideea de translație, el fiind adus în mișcare contrară la diferite voci din armonie.

Acordurile de secunde, de cvarte, cele înscrise în interval de nonă mică (lărgit uneori prin octavizări) își află sursa tot în secțiunea de debut a părții întîi[12]. Chiar și ideea de diafonie (aluzie la puntea părții întîi), pe care o vom regăsi în B își trage seva din această structură.

Evoluția discursului muzical parcurge situații care fac apel la partea anterioară, sonată, creînd permanent puncte de simetrie în ansamblul simfoniei. Astfel, prezența traiectelor figurative cromatice în cadrul B-ului este și o rememorare a parcursurilor cromatice atît de specifice expoziției și dezvoltării din sonata anterioară.

Justificarea faptului se află, pesemne, și în funcția tranzitorie pe care o îndeplinește această secțiune în cadrul formei generale a liedului, legînd momentul inițial de cel median, și pe acesta din urmă de cel final. Deosebirea constă în sensul cu care este investită apariția acestor trasee. Rolul lor era, în sonată, acela de a crea impresia unui neastîmpăr propriu căutării (tipului de explorare vizat la acel nivel). În partea a doua, ele tind să exprime (în prima expunere a B-ului) o tristețe adîncă, aproape de limita disperării, o pulverizare a Eului sau chiar o cufundare în neant, o tendință de renunțare la cercetarea fără sfîrșit și fără răspuns.

O referire la sonată o constituie și diafonia celor două oboaie, din prima expunere a B-ului, amintind de liniile flautului și clarinetului (giocoso) din puntea expoziției. Nimic din tonul inițial (din partea I) de glumă sprințară nu se păstrează în această nouă apariție. Timbrul tînguitor al oboiului, ritmul ușor legănat (datorat sincopelor), amplificarea prin cromatism întors care creează o sinuozitate specifică — prezența tuturor acestor elemente ar putea fi determinată de un sentiment al neputinței și chiar o resemnare ce par a străbate acest motiv.

Secțiunea următoare este o creștere dinamică, realizată tot în etape, prin mărirea densității acordice, prin lărgirea spațiului orchestral sau prin amplificare motivică. Ea cuprinde patru valuri de dimensiuni diferite (mărite constant), în care se dezvoltă trei elemente (coexistente încă din primul val); 1) un coral al cornilor, cărora li se adaugă saxofoanele, apoi fagoții; 2) acorduri rezultate prin suprapunerea a două septime mari despărțite printr-o secundă mică și 3) trasee bazate pe intervalul de nonă mică. Ideea de paralelism coexistă cu cea a mișcării divergente; motivul cornilor constituie un fel de ostinato (amplificat acordic), peste care se suprapun elementele (treptat amplificate motivic) ce readuc în atenție intervalele specifice de septimă mare și nonă mică. Reluarea variată a traseelor cromatice în a doua expunere a B-ului anticipă climax-ul formei, continuînd procesul evolutiv ascendent al secțiunii

[12] Ea cuprinde o secvență de *Klangfarbenmelodie*, în care acordurile se constituie treptat din atacuri succesive la diverse instrumente, atacuri ce dau impresia unei quasi-melodii „vălurite" pentru că sunetele sînt atinse în sens ascendent. Așadar, din nou ideea evoluției în etape, chiar în cadrul microstructural!

Scanned with OKEN Scanner

anterioare şi dezvoltă apoi un fel de proces involutiv sau de evoluţie descendentă către punctul culminant inferior al desfăşurării muzicale din această parte.

Punctul culminant este, desigur, un acord ce trimite înapoi spre climaxul sonatei. Diferenţe există, însă, atît ca *scriitură* — în sonată, acordul cuprindea totalul cromatic dispus într-un ambitus $MI1_1$ — fa diez[4], în timp ce în partea a doua din totalul[13] cromatic lipseşte sunetul si, iar ambitusul devine SI $BE-MOL_1$ mi bemol[4]; atacul survine tot în intensităţi puternice (fff — în p. II), dar diferă ca durată (o măsură doar) şi culoare timbrală; alămuri (trompete, trombon, tubă) + suflători de lemn (contrafagot — clarinet — oboi — flaut — flaut piccolo) + pian, faţă de tutti-ul orchestral din sonată; cît şi în plan expresiv — grimasa rămîne, dar ceea ce cred că o generează de astă-dată este disperarea, spaima, teama de „a nu fi", presentimentul acestei posibilităţi accentuîndu-se în acordul următor[14] care se constituie drept complement timbral al primului.

E un fel de dedublare a Eului pus pentru prima oară în dilemă; *a fi* sau *a nu fi*.

Profilurile cromatice care succed climax-ului sînt mult mai lungi şi mai cursive, ele se desfăşoară în valuri, urcînd treptat din registrul grav în cel mediu şi apoi acut, dînd impresia unei dezintegrări interioare. Ceea ce urmează nu este o nouă culminaţie, ci o cădere în abis — anticlimaxul piesei. Neantul e aproape (poate chiar aici?). „Marşul" în conştiinţă nu poate continua mai departe, mai adînc. Paşii se opresc aici. Secţiunea este o replică pentru secvenţa mediană, latură simetrică faţă de ea. Dacă în aceasta din urmă eram confruntaţi cu o evoluţie, aici putem percepe o stagnare; motivele se reiau (amintind de drumul în etape), dar fără nici o modificare, devin un fel de ostinato sugerînd parcă un fel de magmă primordială a fiinţei din care se va desprinde Eul. Linia ascendentă a violinelor (N.B. este singura „temă" a părţii) reia motivul saxofonului alto, amplificîndu-l într-o ascensiune continuă, proiectîndu-l, atingînd treptat aproape toate sunetele totalului cromatic (lipsesc re bemol — prezent în armonie, la corni — si şi si bemol, sunetul si bemol apărînd abia în punctul culminant al profilului melodic). E revelaţia Eului. Omul devine conştient că s-a aflat pe Sine. În momentul acesta nu mai există nimic altceva. Şi totuşi... Din sunetul unic *(si bemol[3])* se desprinde un profil descendent care nu este altceva decît motivul incipient (al părţii) în care salturile revin amplificate[15] şi o pauză de optime creează o cezură mediană. Din nou la hotarul dintre fiinţă şi nefiinţă, acum parcă mai limpede resimţit decît la început. Omul se află singur, faţă în faţă cu întrebarea nerostită. „A fi sau a nu fi" nu e doar întrebarea, e dilema, e nehotărîrea de a alege. De aici izvorăşte probabil dorinţa dedublării; unisonul se desface prin mişcare contrară în octavă. De acum încolo, drumul Omului se va afla permanent sub semnul acestei dileme.

---

[13] Acordul complex conţinînd 10 sunete din totalul cromatic (lipsesc si şi re) ambitusul lui fiind Do-si bemol[3], este atacat în nuanţă pp, în formula timbrală cuprinzînd lemnele grave + corn + saxofoane + harpa şi coarde (4 soli)

[14] Un *cluster* în contraoctavă — subcontraoctavă la pian + sunetele DO_{-1} şi RE_{-1} la harpă, dublate de Do_1 la contrabas + o lovitură de tam-tam asociată cu una la gran-cassa.

[15] Terţa iniţială devine decimă, secunda ascendentă devine septimă descendentă, iar cvarta mărită se menţine suprapunîndu-i-se o cvintă micşorată atinsă prin mişcare contrară.

Scanned with OKEN Scanner

Între „a fi" şi „a nu fi" există dilema, starea de permanentă îndoială şi oscilaţie între extreme, neputinţa de a lua o hotărîre definitivă. Dar tocmai această stare duce la evoluţii în ambele direcţii, „afundări" într-un sens sau celălalt — explorate în părţile I şi II ale *Simfoniei I* — concluzia devenind însăşi afirmarea acestei stări dilematice a cărei rezolvare se află poate tocmai în acceptarea deopotrivă a ambelor contrarii.

Dialectica „a fi" — „a nu fi" înseamnă nu opţiunea pentru *una* din aceste stări, ci tocmai *existenţa* interdependentă *amîndurora*. Fără „a fi" nu există „a nu fi" şi invers. Îndoiala, oscilaţia, între extreme creează pînă la urmă un fel de unitate între ele, apropiindu-le tot mai mult, contopindu-le într-o sinteză.

În sensul unei astfel de oscilaţii se înscrie finalul simfoniei care constituie o repriză tematică a părţilor anterioare. Substanţa muzicală a discursului îşi află originea, cu precădere, în materialul primordial al simfoniei, dar ponderea cade pe alte elemente, dintre care un rol deosebit îl joacă — în alcătuirea discursului muzical — intervalul de cvartă mărită (sau cvintă micşorată).

Prezenţa lui în finalul temei părţii a treia (element de noutate faţă de forma iniţială a temei) se datoreşte unui sens, diferit de cel primar, cu care pare investit motivul.

Impresia de destindere generată poate de mutaţiile survenite în antecedentul temei[16] este brutal şi dramatic contrazisă de saltul descendent de cvartă mărită amintit mai sus, de saltul descendent de septimă mare sugerat de apogierea lui sol[1] prin fa diez[2], şi de asperitatea începutului consecventului (salt de octavă mărită, ceea ce creează un ambitus de undecimă mărită între *mi bemol*[1] — *la*[2], prefigurînd astfel problematicul interval de cvartă mărită, dacă reducem undecima mărită în cadrul octavei).

Procesul de perpetuă metamorfozare a temei îşi află împlinirea în această formă de temă cu variaţiuni. Pe parcursul desfăşurării muzicale tema se dezintegrează în fragmente din ce în ce mai mici, îşi pierde identitatea, fiind redusă treptat la incipit (capul tematic) şi apoi la celule disparate, elemente gramaticale între care nu se mai stabilesc relaţiile sintactice caracteristice temei integrale, dispersarea ei atingînd un maximum în variaţiunea a 10-a pentru a se recompune sub aspectul de început al mişcării, în variaţiunea 12 (punctul culminant al părţii).

Ea va reapare, în final, după încă două variaţiuni bazate pe alte elemente (variaţiunea 13 prelucrează motive din partea a doua) în forma originară, din debutul simfoniei. Pînă atunci însă, ea parcurge un şir lung de transformări, de noi ipostaze care vor culmina în fugato-ul (variaţia 11) ce precede reapariţia temei în variaţiunea 12.

Variaţiunea 1 prelucrează capul temei, permutînd intervalele; sexta mică incipientă trece la sfîrşit, iar terţa mare descendentă apare la început — e o răsturnare parţială a motivului, care păstrează astfel ambitusul de nonă mare al capului tematic.

---

[16] Saltul descendent de cvintă micşorată este înlocuit printr-unul ascendent de cvartă mărită, intervalul de cvintă este „umplut" prin figurarea unui acord minor; valorile ritmice sînt augmentate la pătrimi, pătrimi cu punct, doimi, note întregi, „cadenţînd" pe o durată de 7 timpi, eliminînd astfel pulsaţia de optimi din partea întîi; modul de atac devine legato faţă de *staccato*-ul şi *pizzicato*-ul iniţial.

Scanned with OKEN Scanner

Există ceva amenințător în această temă (mai corect, fragment de temă), care face ca ea să sune incisiv, să aibă o alură marțială. Tema II din partea întîi revine ușor variată (apropiată de forma din repriză), dar tonul ei devine sumbru, nu mai păstrează nimic din elanul generos inițial; ea se „tîrăște" în mers treptat cromatic eliminînd (în antecedent) orice salt ascendent care îi imprimase avîntul din partea întîi.

Varierea continuă și preponderentă a materialului primordial, bogat în virtualități expresive, este accentuată prin elemente de contrast, sesizabile nu numai la nivelul mutațiilor ce intervin sub aspect gramatical, ci și în planul ethosului, mai cu seamă dacă înțelegem acest termen în sensul de „caracter" al fiecărei variațiuni, al fiecărei ipostaze în care se înveșmîntează tema. Clasicii numeau „variațiune de caracter", o variațiune în care se schimba modul. Termenul, extins ca sens asupra opoziției dintre coloratura minoră și majoră a (re-aparițiilor materialului primar), preponderenței consonanțelor sau disonanțelor într-o anume variațiune, poate defini o modalitate importantă de structurare cantrastantă a formei. Contrastul „de caracter" se face simțit din variațiunea următoare (variațiunea a doua). Tot ceea ce fusese eliminat în sensul cantabilității, din rememorarea temei II, este încorporat în prelucrarea polifonică a temei întîi. Modul de atac *legato*, incipitul consonantic, fără urmă de scrîșnet[17], sincopa pe care întîrzie saltul ascendent de sextă, toate acestea sînt rezultatul unei transfigurări a temei în sensul unei expresii generoase, în care luminozitatea tonalității majore sugerate are un rol determinant.

Prelucrarea acestui motiv este polifonică, dar liniile nu au nimic din asperitatea temei I a sonatei. Această aparentă mutație de caracter sugerează din nou dilema. Indiferent în care direcție ar merge, încercînd să le inverseze chiar, Omul va ajunge pînă la urmă la același rezultat. Amenințarea din prima variațiune face loc neliniștii în variațiunea 3. Alămurile intonează capul temei variațiunilor, dar atacurile lor amintesc de prima secțiune a părții a doua de acel gen *Klangfarbenmelodie* în care acordurile se formau prin atingerea treptată a sunetelor, în „valuri". Situația pare să-și găsească corespondentul în această variațiune numai că sensul „valurilor" este descendent, ca o revărsare spre adînc.

Motivul (capul tematic) se desfășoară amplu, fără nici un fel de meandre; sexta mică este urmată de cvartă mărită și din nou de o sextă mică în același sens; descendent la alămuri și ascendent (pe alocuri) la corzi. Ambitusul rezultat pare imens (de cvartdecimă mică) pentru că e atins doar din trei pași.

O izbucnire a percuției netimbrate, întîia oară folosită în cadrul simfoniei, marchează un prim punct culminant al formei. Elemente din temă (sexta mică, secunda mare, septima mică) alcătuiesc partitura timpanului, singurul instrument acordabil. O pulsație de pătrimi divizate în șaisprezecimi, se suprapune peste o alta în pătrimi de triolet și această opoziție binar-ternar domină ritmica întregii variațiuni, chiar în profilurile corzilor sau suflătorilor ce se suprapun percuției.

---

[17] Salturile de terță mare și sextă mică descendentă urmate de mers descendent de secundă mică și salt de sextă mică (sau cvartă perfectă) la violine în aceeași direcție, toate aceste elemente consonante creează o ambianță de ne-conflictualitate, în care pînă și intervalul de cvintă micșorată sună ca o întîrziere a saltului virtual de cvartă perfectă, eliminînd orice tensiune a intervalului problematic.

Scanned with OKEN Scanner

Referirile tematice la partea întîi sună din ce în ce mai frecvent. În variațiunea a cincea, variațiune ornamentată a capului tematic peste care se suprapune un canon în inversare între flaut și fagot, se face auzit un motiv caracteristic travaliului tematic din prima parte.

Finalul temei variațiunilor (din partea a III-a) revine (adus în imitații la saxofoane), dar se supune mai curînd indicației „*giocoso*" din puntea primei părți, căci acesta este caracterul întregii variațiuni. Odată cu ritmul sincopat al saxofoanelor, care și-ar putea afla tradiția în secțiunea mediană a părții a doua dacă diferența nu ar fi covîrșitor de mare în planul sensului (aici trimiterea spre exterior, spre cotidian fiind netă, neavînd nimic comun cu introspecția), își face apariția ritmul în optimi *staccato*, ce va deveni pulsația continuă în variațiunea următoare.

Profilul ritmic caracteristic al coardelor de o sonoritate percutantă, insistența pe un acord creează fundamentul tensional pe care se va desfășura parcursul sinuos al violinelor prime, născut din variația ornamentală (cu ritm dinamizat în șaisprezecimi) a incipitului temei și amintind, în continuare, prin figurațiile acordice și mersul cromatic (aici chiar în cromatism întors) de puntea părții întîi. Expresia de deriziune (care se va amplifica în variațiunile următoare 7—8) coincide cu accentuarea procesului de dispersare a materialului tematic.

Maniera camerală de alegere și dispunere a timbrurilor devine nota specifică a variațiunii a șaptea; cinci soliști la coarde, flaut, piccolo, clarinet și clarinet bas, cărora li se adaugă instrumente de percuție „colorată"; timpan, xilofon, marimbafon, celesta, campanelli, vibrafon. Pianul, harpa și cîteva instrumente de percuție netimbrate (tam-tam, trianglu, piatto), completează formația. Motivele preferate sînt capul tematic al părții a treia variat ornamental și un motiv caracteristic din partea întîi. Ambele „survin" în formă directă și inversată, „survin", pentru că țesătura polifonică este foarte transparentă; fiecare instrument expune cîte un motiv, lăsînd locul altuia apoi. Tema devine delicată prinzînd tonuri (mai degrabă irizări) calde. Undeva în grav (la contrabas) există, însă, jocul cvartă mărită-cvintă micșorată, ceea ce amintește că evoluția se află încă sub semnul dilemei, și poate că, tot în spiritul acestei nehotărîri aici trebuie interpretate și suprapunerile capului tematic, în formă directă și inversată de cvartetul de coarde (fără contrabași) din finalul variațiunii.

Începînd cu variațiunea 8 se renunță la prelucrarea capului tematic, făcîndu-se tot mai mult apel la elemente din mișcările anterioare.

Originea lor gramaticală poate fi căutată altundeva (respectiv în partea întîi) dar sensul lor este aparte și se manifestă doar în acest context. Tonul maliții, insinuat abia în partea întîi devine precumpănitor în această secțiune. Atacurile trompetelor îi dau o ușoară nuanță de grotesc, ceea ce trimite din nou gîndul la partea întîi cu observația că acolo Omul se lasă invadat de cotidian (în momente scurte, adevărat, pentru că predomină tendința de răsfrîngere spre interior) în timp ce aici atitudinea diferă.

Variațiunea a noua re-aduce în prim-plan instrumentele de percuție neacordabile. Nuanța generală este piano, din cînd în cînd cîte un accent sau un crescendo contrazicînd-o. Elementele muzicale sînt spațiate; acorduri în piano la suflători, în forte la alămuri ori percuție timbrată, cromatism întors la corzi, glissando la harpă sau game la pian — toate acestea vor reveni în final (în penultima variațiune).

Scanned with OKEN Scanner

Variațiunea a zecea constituie punctul de plecare pentru o ascensiune dinamică în care alămurile mențin armonia, iar corzile și suflătorii se adaugă treptat, în „valuri", amintind de procedeul de construcție folosit în partea a doua.

Cea de a unsprezecea variațiune continuă ascensiunea dinamică ce va culmina în reluarea temei părții a treia (variațiunea a dousprezecea). E o nouă inserare a principiului de construcție fugat în cadrul unei forme de alt tip. Întreaga secțiune cuprinde trei etape; 1. expunerea fugată a unui motiv; 2. expunere în canon a unui motiv înrudit cu primul; 3. o mișcare de translație în sens ascendent a corzilor (bazată pe cromatismul întors) susținută de acordurile suflătorilor de lemn (cromatism întors).

Imitațiile nu urmează legea intrărilor la cvintă, ci sînt oarecum libere, ordinea intrărilor fiind raportată la sunetul incipient; *si bemol—do*^{2} *— fa — do —do diez*^{4}. Totul se conformează unei logici riguroase dar nu rigide, pentru că imprevizibilul nu lipsește. Mutații aparent infinitezimale (aparent, pentru că au rolul picăturii) intervin la tot pasul. Țesătura polifonică devine astfel suplă, elastică, lipsită de orice încorsetare canonică, inutilă.

Densitatea dramatică a fugato-ului și construcției polifonice ulterioare conduce spre punctul-cheie în dramaturgia simfoniei: variațiunea a 12-a.

După un șir lung de variațiuni, după fărîmițări din ce în în ce mai mici mergînd aproape pînă la dezintegrarea ei totală, pînă la negarea existenței ei (vezi variațiunea a noua și a zecea — alcătuită doar pe cromatismul întors), după transformări multiple, tema se regăsește pe sine. Ea se desfășoară simultan în formă directă (în registrul mediu-acut) și în răsturnare, nu inversare, ci, răsturnarea cantitativă a intervalelor în registrul grav.

Este momentul de maximă „întoarcere" a temei asupra ei însăși, de reflecție adîncă asupra sensului propriu, în care auto-contemplarea se realizează deplin.

Inversarea temei ar fi presupus anumite ciocniri rezultate (ipotetic vorbind) din suprapunerea ei cu forma originară, ar fi generat poate un conflict interior.

Starea de neconflictualitate pe care o implică suprapunerea formei inițiale a temei cu răsturnarea ei sugerează o soluție unică pentru două alternative. Tema se dedublează în parcursuri diferite care conflluează într-o matcă comună.

Profilul ritmic al temei este desemnat în valori mari, aproape egale. Aproape, întrucît sînt supuse unui proces de augmentare și apoi diminuare treptată[18], variațiile mici fiind nesesizabile ci doar în ansamblul liniei ca niște ușoare valuri.

Melodic, tema suferă o mutație în forma ei răsturnată (la contrabași); saltul de terță mică do^2—la^1 ar fi trebuit să apară în răsturnare sub forma unui salt de sextă mare, pe care compozitorul l-a evitat înlocuindu-l cu unul de terță mare, acesta fiind o inversare liberă. Dacă inversarea ar fi fost strictă, s-ar fi ajuns la sunetul *mi bemol* a cărei apariție ulterioară trebuia menajată. După acest moment de inversare în cadrul răsturnării, linia melodică își continuă cursul răsturnării riguroase pînă la răsturnarea saltului de septimă mare—secundă mică. Intervalul de secundă există, dar el este anticipat de salt de octavă perfectă care deplasează ambitusul în grav, conturînd oarecum un interval total de nonă mică descendentă, mărind spațiul timbral în registrul

[18] Considerînd optimea unitate de măsură (optime = 1), șirul valorilor ritmice poate fi reprezentat numeric; 6, 7, 7, 1/3, 6, 2/3, 6, 4,4, 4,1/3, 2/3, 6, 10.

grav. Ca și în finalul părții a doua, cadența motivului se construiește prin divergența unisonului în octavă, impresia de „coborîre" fiind altfel amplificată; se ajunge pe sunetul *RE BEMOL — RE BEMOL*.

Tema apare (la alămuri) „armonizată" în cvinte și cvarte perfecte, ceea ce ar da poate o nuanță arhaică, dacă nu ar fi contrazisă oarecum de liniile șerpuite ale corzilor, amintind de parcursurile cromatice din secțiunea B a părții a doua, sau momentele de tranziție din partea întîi. Aici, spre deosebire, ele pornesc de la o *structură* diatonică (un fel de pentatonic de starea IV pe *re* cu un pien fa) care se cromatizează treptat completînd totalul cromatic.

Punctului culminant al formei (variațiunea 12) îi urmează un moment de relaxare (variațiunea 13), în care se reiau elemente din B-ul părții a II-a; coralul alămurilor, acordurile suflătorilor de lemn asociate percuției și meandrele cromatice în șaisprezecimi (dinamizare ritmică și variere ornamentală a parcursului ascendent din partea amintită) la violoncele, viole, violine. Sensul acestei aparente reiterări este profund modificat; dacă în partea a doua tindea spre confundare în neant, în partea a treia sugerează o deschidere spre exterior, de astă-dată luminos, calm, disimulînd un sentiment al împlinirii, contrazis în deznodămîntul imediat al variațiunii; un acord complex (atacat în *ff.* cuprinzînd 10 sunete din totalul cromatic — lipsesc *fa diez* și *sol* — al cărui ambitus este *SI BEMOL*$_1$ — *MI BEMOL*$_1$ — *mi bemol*[4]) ce poartă gîndul la grimasa acordurilor similare din părțile exterioare.

Ritmica profilului ascendent al corzilor, în șaipsrezecimi cu pauze intercalate, întretaie fluxul sonor și creează o pulsație binară în care se infiltrează, spre sfîrșitul motivului, o sugestie ternară datorită accentelor dinamice care se succed din trei în trei.

Tema violoncelelor este imitată la cvintă superioară de partida violelor și reluată apoi în imitație la octavă și la violine. Expunerea se încheie cu *tutti*-ul celor trei partide, tema fiind intonată într-o mișcare de translație pe un acord de cvarte perfecte, ce anticipă acordul complex.

Această nouă inserare a principiului fugii, în cadrul formei variaționale, poate fi considerată deopotrivă ca o tendință de simetrie față de expunerea fugată a temei I din sonată, ca o *întoarcere în spirală* la punctul de plecare, cît și o anticipare a fugii instrumentelor de percuție din variațiunea 14.

Ultima variațiune (15) reia tema inițială a părții întîi, pe care o expune însă, monodic (aș reaminti că ea apare și în coda părții întîi, dar într-o formă fugată ca la începutul sonatei) și cu un ritm intermitent datorat pauzelor. Tema se desfășoară pe o pedală de *Sol*$_1$ sugerînd funcția dominantică, tonul rămas deschis al întrebării.

Modul de atac se schimbă pe măsură ce tema se apropie de sfîrșit; de la *staccato*-ul inițial, la *détaché*, *legato* și, în cele din urmă, *pizzicato*. Ca deobicei, nimic nu este întîmplător chiar dacă poartă semnul imprevizibilului, fiecare mutație survenită în desfășurarea muzicală (comparînd cu demersurile anterioare) este determinată de o schimbare de sens. O mutație — simplă în apparență (sunetul *mi*[2] apare cu o octavă mai sus, mi[3] la vibrafon) — proiectează un crîmpei din întrebare în alt spațiu (oniric — cosmic), anunțînd parcă imposibilitatea aflării răspunsului în cadrul confruntării Eului cu realitatea cotidiană. Dispersarea temei prin intercalarea pauzelor pune în evidență de astă dată ultima celulă a motivului primar, cvarta perfectă, marcată și prin

modul de atac legato — nicăieri pe parcursul simfoniei, ea nu mai apărusе izolată (în temă), dînd impresia unei relaxări (cu toate că pedala pe sol_1 modifică această impresie prin intervalele de septimă mare şi mai ales de cvartă mărită formate din această suprapunere). Pedala pe sol^1 (la contrabaşi— reluată apoi la corni) susţine toată această parte anunţînd cadenţa. Popasul final este, însă, un acord de secunde şi cvarte, incluzînd „dilematicul" interval de cvartă mărită.

Tonul interogativ devine sugerativ — interogativ, deşi această ultimă ipostază a temei insinuează o concluzie, chiar dacă aceasta e tot o întrebare.

Sonoritatea acordului final este difuză poate şi datorită dispunerii acordului ale cărui sunete grave sînt grupate în secunde (mari sau mici) ceea ce permite armonicelor lor naturale să se amestece, formînd un efect aparte, în timp ce, în acut acordurile de cvarte conturează un relief deosebit, imprimînd auzului intervalul atît de caracteristic de septimă mare (divizat în cvartă perfectă şi cvartă mărită).

La capătul acestui drum, (poate fi capătul?) sîntem, parcă abia la început. Firește, revenirea nu se înscrie într-un cerc, ci pe traiectoria unei spirale. Tema nu este „acelaşi lucru" cu apariţia ei de început, ci „aproape acelaşi lucru". Sensul ei este altul. În sonată, ea se opune altei teme. Transformările ei, în cursul dezvoltării erau „stimulate" de această opoziţie. În forma variaţională, tema (N.B.! modificată faţă de început) se compară mereu cu ea însăşi. Metamorfozele par a fi generate de această comparaţie. Dedublarea dilematică a Eului îmi apare clară abia aici, în desfăşurarea acestei permanente auto-comparaţii şi auto-contemplaţii.

În evoluţia discursului simfonic, tema înseamnă unitatea. La ea se raportează întregul, în funcţie de ea sînt coordonate părţile şi chiar structura interioară a lor. Apariţia ei determină periodizarea desfăşurării simfonice. Tot ea aduce, însă, diversitatea în construcţie, multiplicîndu-se în zeci de irizări cu investitură emoţională. Ea stă, astfel, în permanenţă sub semnul simetriei şi al similitudinii, generînd un flux sonor continuu alcătuit prin reluări şi reveniri. Prezenţa unor pulsaţii ritmice diferenţiate conduce la suprapunerea unor suprafeţe mari care evoluează polifonic.[19]

Ideea evoluţiei poliplane se extinde şi asupra mişcărilor suprafeţelor omofone, fiind pusă în relief de planurile timbrale utilizate. În mare, am avut impresia că există chiar o dramaturgie orchestrală în cadrul căreia compartimentelor orchestrei le revin roluri diferite, dar oarecum constante pe parcursul simfoniei.

Aş afirma (dacă împărţirea nu ar fi puţin cam schematică, „osificatoare" pentru faptul sonor viu) că alămurilor cu adaos de oboi şi chiar piccolo, de pildă, le este atribuită în prima parte sugestia Exteriorului, a Cotidianului, în timp ce coardele punctate uneori de suflători de lemn (mai ales flautul) au rolul de a mărturisi şi despre căutările Omului pentru descoperirea Eului său. Percuţia este total absentă în această parte. Adoptarea unei strategii timbrale la nivelul acestei părţi (urmărind o adăugare treptată de instrumente)

---

19 Exemplele citate în acest sens referitoare la tema II din expoziţia părţii întîi (care opune o pulsaţie de pătrimi celei de optimi, adusă de reminiscenţe din tema iniţială) sau revenirea secţiunii B în cadrul părţii a doua (unde se suprapune o pulsaţie în doimi peste o „grilă" de optimi de triolet sugerînd o altă pulsaţie în pătrimi) pot fi edificatoare în acest sens, dar sînt departe de a fi singurele.

Scanned with OKEN Scanner

determină o dramaturgie orchestrală, în care opozițiile, complementaritățile și identitățile au un cuvînt greu.

Opoziția Om (Eu) — Lume, din prima parte pare a fi sugerată nu numai de conflictul tematic (T_1—T_1), ci mai ales de contrastul dintre compartimentul coardelor și cel al alămurilor. Partea a doua aduce, ca noutate, harpa, pianul și percuția „colorată"; celestă, vibrafon, marimbafon, campanelli, timpan și chiar instrumente de percuție neacordabile; tam-tam, gran-cassa.

Am avut impresia auditivă a unui univers oniric („To sleep perchance to dream") nebănuit în partea anterioară, sugerat de instrumentele de „culoare" mai ales celesta, vibrafon, marimbafon, la care se adaugă harpa și piculina.

În fine, partea a treia constituie repriza tematică, dar și orchestrală a ansamblului. Toate compartimentele orchestrei sînt bine reprezentate aici, inclusiv percuția netimbrată. Interesant pare faptul că tutti-ul orchestral e folosit cu menajamente, evitîndu-se orice sonoritate îmbîcsită, greoaie. Masivitatea există, în „pachetele" suflătorilor (alamă + *legni*) din acorduri, dar are un rol dramatic bine determinat. Coardelor le revine un rol mai mic decît în partea întîi, ele constituind fie trasee (sau culoare) între care se desfășoară fluxul sonor general, fie formații de tip cameral, afirmîndu-se plenar numai în variațiunea a unsprezecea.

Armonia îmi aduce gîndul la un sistem în care există încă un centru gravitațional, dar limitele sînt mult extinse prin posibilitățile oferite de totalul cromatic. Ar mai trebui adăugată aici continuitatea desfășurării muzicale „cezurate" pe alocuri de pauze generale, sugestia unei melodii, a unui flux sonor ce-și află obîrșia în primul sunet al simfoniei și se pierde în ultimul acord al ei. Cred că delimitările lui în secțiuni (părți) pot explora anumite latențe expresive dar nu au puterea de a frînge arcuirea generală. Inversul pare să fi fost posibil; evoluția „spiralată" a discursului simfonic a condus — în intenția exprimării unui conținut uman anume — la scrierea lui în forme cu tradiție, pe care evit să le numesc „clasice", pentru că au la bază ideea unei construcții ce se edifică, în desfășurarea temporară, prin reveniri și reluări, prin similitudinile și simetriile unui profil muzical.

Sensul acestei arhitectonici îmi pare a fi de natură etică; acela de a pune ascultătorul în ipostaza de a se întreba împreună cu compozitorul; „Cine sînt Eu?", de a căuta răspunsul, a se căuta pe Sine, și a se regăsi pe sine în Omul care se întreabă, în Omul pus în dilemă. În fața întrebărilor Existenței, răspunsul Omului se află în perpetua sa încercare de cunoaștere cît mai aproape de esență, de definire și de împlinire tinzînd spre perfecțiune. Întrebarea aparent fără răspuns este o invitație la autocunoaștere, automodelare și autodesăvîrșire, iar răspunsul trebuie să-l dea fiecare ascultător în parte.

Pentru sensul etic al muzicii pledează compozitorul cu toată convingerea în scrierile sale. Desigur modestia l-a oprit a vorbi despre el însuși, dar cuvintele sale își găsesc împlinirea faptică în toată muzica lui, inclusiv în această simfonie I.

„*Sensul etic al muzicii* nu este filozofie, ci *este mărturia unei determinări active a omului în fața existenței*. Unele piese admirabile prin calitatea sentimentelor pe care le propun și prin forța voinței pe care o mărturisesc, ne pun în fața unor răspunsuri cu adevărat extraordinare date în planul afectiv și volițional al marilor întrebări ale existenței"[20].

[20] Bentoiu, Pascal — *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973, pag. 98.

Scanned with OKEN Scanner

Cristina Sârbu

Concertul instrumental în creația compozitorului Dumitru Bughici. Inter-relația conținut/formă

În creația compozitorului Dumitru Bughici concertul instrumental ocupă un loc privilegiat. După ce și-a conceput lucrarea de diplomă ca un *Concert pentru vioară și orchestră* op. 6 (1955), Dumitru Bughici scrie cîțiva ani mai tîrziu *Poemul concertant pentru violoncel și orchestră* op. 10 (1957) și *Poemul primăverii* pentru vioară și orchestră op. 17 (1960), lucrări de tranziție ce netezesc calea către marile partituri care sînt *Concertul pentru violoncel și orchestră* op. 42 (1974), *Concertul de jazz pentru trompetă și orchestră* op. 42 (1975) și *Concertino*-ul *pentru pian și orchestră* op. 44 (1976), trei opusuri succesive, fiecare marcînd momentul unei depline afirmări creatoare a compozitorului. În același timp, simfonist prin vocație, Dumitru Bughici simte imperios nevoia de a lărgi cadrele concertelor sale instrumentale amplificînd atît scriitura solistică cît și pe cea orchestrală, ajungînd astfel, în mod firesc, la partitura celebrului *Concert de jazz pentru orchestră*, *Melodie-Ritm-Culoare*, op. 37 (1970) în care fiecare compartiment al ansamblului îndeplinește un rol solistic, și unde, prin compensație spre echilibru, acest instrument numit ORCHESTRĂ este la maximum solicitat, în întregul său, atît tehnic cît și expresiv de către un autor ce-i cunoaște în amănunt toate posibilitățile.

Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră op. 49 (1977) este o partitură singulară, o realizare aparte, excepțională, ocupînd un loc principal în ierarhia sentimentală a creației compozitorului. Analiza în amănunt ne va dezvălui

Scanned with OKEN Scanner

frumusețea acestui concert și ne va convinge de valoarea sa deosebită datorată atît concepției cît și scriiturii. După acest opus, un drum pare a se fi închis pentru compozitorul Dumitru Bughici. Concertul pentru un singur instrument solist nu-l mai satisface, nu-l mai atrage. Următoarele partituri vor fi combinații între genul simfonic și cel concertant — cele două *Simfonii concertante*, prima op. 55 (1979—1980) pentru cvartet de coarde și orchestră, iar a doua op. 58 (1980—1981) pentru cvartet de suflători (clarinet, flaut, oboi, fagot), orchestră de coarde și percuție.[1] Creatorul, mulțumit de noua formulă, lucrează intens la o a treia *Simfonie concertantă* menită a împlini ciclul de trei și concepută de astă dată pentru cvartet de coarde, cvartet de suflători și orchestră în care vor predomina sonoritățile instrumentelor de alamă.

De unde această intensă preocupare a compozitorului Dumitru Bughici pentru concertul instrumental?! Interesul și curiozitatea ne sînt trezite și de faptul că partiturile sale solicită în egală măsură instrumente extrem de diverse — violoncelul, vioara, pianul, trompeta, alte instrumente de suflat ... Răspunsul la această întrebare poate fi găsit în cîteva amănunte de ordin sentimental cuprinse în biografia compozitorului. Provenind dintr-o familie de muzicieni — străbunicul contrabasist, bunicul violoncelist, tatăl violonist — el însuși începînd studiul viorii la 11 ani, pe cel al pianului la 16 ani și tot la această vîrstă fiind admis la Conservatorul din Iași la secția de trompetă, Dumitru Bughici, cunoscător practician al atîtor instrumente are imensa șansă de a putea solicita fiecăruia în parte un maximum expresiv posibil. Cunoscînd în amănunt diferitele tehnici de cînt, compozitorul oferă interpreților săi partituri perfecte ca scriitură instrumentală alegînd combinațiile sonore de cel mai mare efect și digitațiile cele mai potrivite. Astfel, *Concertele* lui Dumitru Bughici se cîntă cu relativă ușurință și deosebită plăcere. Dar, în studiul de față, analizînd partiturile acestor concerte, nu maniera de tratare instrumentală ne interesează ci FORMA lucrărilor, autorul lor fiind apreciat ca unul dintre cei mai buni profesori de această specialitate la Conservatorul bucureștean.

Teoretician și dascăl, compozitorul Dumitru Bughici este împlinit și de aceste două ipostaze ce acționează involuntar asupra operei sale. Creatorul mînuiește cu deosebită ușurință forma căreia îi cunoaște toate secretele, implicit toate posibilitățile și pe care o folosește ca pe un principal instrument de lucru, exploatîndu-i toate valențele în favoarea reliefării conținutului, a EXPRESIVITĂȚII acestui conținut, principiu dominant al tuturor opusurilor sale. Compozitorului Dumitru Bughici, formele, cu precădere tiparele clasice — sonata, rondoul, tema cu variațiuni etc. — îi sînt absolut necesare. Desigur, nu este vorba de o preluare riguroasă a schemelor binecunoscute. Nu. Folosit este doar principiul de bază, pilonii principali ce asigură stabilitatea edificiului sonor. Fiecare concert instrumental își are concepute cele trei părți în forme tradiționale: I — Sonată, II — Formă liberă bi- sau tri-partită, III — Rondo. Dar, deși a scris nenumărate forme de sonată, Dumitru Bughici a reușit ca nici una să nu fie identică cu cealaltă și ca nici una să nu se poată încadra perfect (strict) în tiparul dat. Fenomenul nu este singular. Istoria muzicii consemnează nenumărați compozitori renumiți care sub indi-

[1] Partiturile primelor două *Simfonii concertante* n-au fost analizate în prezentul studiu din două motive. Ele lipsesc pentru o mai lungă perioadă de timp din biblioteca Uniunii Compozitorilor fiind solicitate de către orchestre din țară. Compozitorul dorește de fapt o analiză separată a acestui ciclu, în clipa în care și cea de a treia *Simfonie* va fi terminată.

Scanned with OKEN Scanner

cația de SONATĂ, de exemplu, și-au permis libertăți mari, abateri de la regulă, fără ca prin acestea echilibrul formei în sine să fie afectat. Beethoven este exemplul clasic în acest sens. De fapt, două forme, fie chiar de aceeași factură, NU pot fi niciodată identice datorită conținutului diferit pe care îl cuprind. Principiul însă poate fi același, universal valabil. De aici, marea unitate în diversitatea formelor muzicale clasice!

Vom porni deci cu dublu scop la analiza formei principalelor lucrări concertante ale compozitorului Dumitru Bughici — a evidenția atît perenitatea, stabilitatea formelor muzicale, enorma lor importanță în echilibrul întregului cît și maleabilitatea acestor forme, capacitatea lor de a se lăsa adaptate personalității fiecărui compozitor fără ca prin aceasta imensa și esențiala calitate a ECHILIBRULUI să fie pierdută. În cadrul limitelor aparent rigide, creatorii își pot permite libertăți ce devin o expresie concretă a unui EU ce transformă și adaptează în folos personal tipare ce au rezistat secolelor. Abaterile de la regulă vor fi deci de natură a ne dezvălui o parte din secretele laboratorului muzical intim al compozitorului Dumitru Bughici, felul propriu, definitoriu și de neconfundat în care au fost concepute, gîndite și lucrate partiturile sale ce și-au dovedit deja valoarea, implicit stabilitatea ca opusuri aparte, consacrate atît de interesul interpreților cît și de aplauzele publicului.

La sugestia autorului, studiul nostru își va axa cercetarea și concluziile pe analiza a cinci partituri concertante:

1. *Concertul pentru violoncel și orchestră* op. 42
2. *Concertul de jazz pentru trompetă și orchestră* op. 43
3. *Concertino pentru pian și orchestră* op. 44
4. *Concertul de jazz pentru orchestră, Melodie-Ritm-Culoare* op. 37
5. *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* op. 49

*
* *

Concertul pentru violoncel și orchestră op.42

Părțile: I — Sonată
II — Formă liberă (vag A-B-A)
III — Rondo (quasi Rondo sonată)

Lucrarea dedicată violoncelistului Ștefan Zărnescu

Pentru compozitorul Dumitru Bughici violoncelul are o semnificație, o importanță, un simbol aparte, aceasta datorită faptului că un drag membru al familiei, bunicul său, cîntase la acest instrument. Dumitru Bughici nu-și permite să dedice violoncelului pagini muzicale diluate ci se concentrează a aduna pe portativul ce-i stă în față sonorități dense, încărcate, demne de acest instrument prin excelență liric, melodios, și de ce nu, filozof. Partitura *Concertului* său durează 17 minute. Dar, 17 minute de adevărată MUZICĂ în care fiecare notă, fiecare acord își justifică locul și sensul în raport cu întregul, 17 minute în care nimic nu este în plus și nimic nu lipsește.

Scanned with OKEN Scanner

Concertul debutează cu o *Introducere* scurtă intonată pe rînd de către orchestră (4 măs.) şi de către violoncelul solist (5 măs.). Orchestra intervine în *Forte / Maestuoso* iar violoncelul răspunde în *Calmo / Espressivo.* Acest permanent balans între impetuozitatea ansamblului de *tutti* şi calmul sonorităţii dulci a violoncelului este unul dintre principiile esenţiale ce stau la baza acestei lucrări, de unde şi un permanent joc de culori timbrale ce asigură partiturii o prospeţime şi un inedit propriu.

Prima temă a *Concertului* este intonată de către violoncelul solist. Indicaţia *Dolce* este prezentă şi de astă dată. Îi urmează un sonor răspuns al orchestrei, după care tot violoncelul solist intonează cea de a doua temă, tot sub indicaţia *Dolce cantabile.* Apoi, atît orchestra cît şi instrumentul solist preiau şi prelucrează tema secundă în fragmente scurte, pe parcursul a şapte măsuri, după care, urmînd acestei concentrate *Expoziţii* a formei de sonată, începe dezvoltarea, concepută în trei faze ce prelucrează, pe rînd, tema secundă, apoi prima temă pentru ca în cadenţa instrumentului solist să se topească ambele teme într-un aliaj sonor extrem de variat şi de dens. Cadenţei îi succede direct o *Repriză* extrem de scurtă în care atît violoncelul solist cît şi orchestra prelucrează ambele teme.

Partea a doua a lucrării este o formă liberă ce sugerează un vag A—B—A, lied tripartit, şi este considerată de către autor drept centrul întregii compoziţii. Sînt exploatate la maximum toate posibilităţile expresive ale violoncelului într-o scriitură orchestrală de cvasi — acompaniament, totul urmînd indicaţii de nuanţă şi expresie de tipul *Un pocco misterioso, Con passione, Dramatico, Con passione largamento molto vibrato* etc. Tema intonată de către instrumentul solist vizează totalul cromatic. Discursul sonor este conceput cu mare măiestrie, orchestraţia demonstrînd rafinamentul autorului — momentul în care se realizează un canon între violoncelul solist ce intonează tema şi contrabaşii ce expun aceeaşi temă dar în *pizzicatto* este de un efect deosebit. O mare creştere conduce către un moment culminant marcat de o scriitură extrem de înaltă în partitura violoncelului solist, după care, în cîteva măsuri, totul cade şi se pierde, pregătindu-se astfel un puternic efect realizat prin contrastul unui *attacca* prin care este introdusă partea a treia a lucrării. Este vorba de un *Scherzando* de mare varietate ritmică ce precede un *Rondo sonată* de forma A—B—A—C—A—B—A, ce nu respectă însă principiile tonale ale tiparului clasic. Iată schema acestui Rondo:

A — tema este expusă de orchestră, apoi de instrumentul solist
B — aduce un material tematic nou pe care îl amplifică treptat
A — revine variat ritmic, păstrînd sonorităţile temei de Rondo intonată însă în recurenţă
C — cuprinde citate din tema a doua a primei părţi (Sonata).

Cadenţa este aparent în afara formei propriu-zise şi prelucrează *toate* temele principale ale *Concertului.* Este o mare sinteză a întregului material muzical folosit de către compozitor. Trebuie să spunem cîteva cuvinte şi cu privire la modul în care Dumitru Bughici înţelege să folosească sonorităţile specifice de flageolete. În general, flageoletele la violoncel se apropie ca sonoritate şi culoare de sunetul de bucium de unde un efect pe care compozitorii îl folosesc extrem de des. În *Concertul* său, Dumitru Bughici foloseşte

Scanned with OKEN Scanner

flageoletele, respectiv armonicele superioare, integrîndu-le perfect în tematica lucrării și nu doar ca un simplu efect obținînd astfel substanță și culoare ce se transformă pe loc în conținut. Este o manieră aparte de a folosi și aceste posibilități ale instrumentului solist, pe care le transformă din efecte pur exterioare în implicații ale conținutului *Concertului* său.

A — se reia identic dar autorul va intercala apoi și aici un fragment din tema secundă a formei de sonată.

B — se reia variat și mult amplificat

A — revine cu funcție de *Coda*.

Datorită fragmentelor din prima parte ce sînt introduse în acest Rondo, intreg *Concertul* pare a urmări contururile unei imense forme de sonată. Desigur, această viziune de ansamblu consideră forma extrem de dispersată. Această idee -- de a readuce materialul primei părți și în partea finală — va reapare în aproape toate lucrările ciclice ale compozitorului Dumitru Bughici, caracterizîndu-l de fapt în permanenta sa tendință către unitate în diversitate și ca formă și ca sonoritate.

Concertul de jazz pentru trompetă și orchestră op. 43

Părțile: I — Sonată

II — Formă liberă (A—B)

III — Rondo

Dedicat trompetistului Iancu Văduva

Această partitură este și ea un eveniment singular în creația compozitorului Dumitru Bughici — singura sa lucrare pentru trompetă ! Concertul — după cum demonstrează și adjectivul „de jazz" — suferă o puternică influență jazzistică, uimind și încîntînd prin fantastica sa bogăție ritmică, melodică și timbrală. Fiecare temă este, de fapt, o variantă a unei prezumtive teme principale. Fiecare linie melodică se aseamănă ca atmosferă, dar diferă ca scriitură, compozitorul dînd dovadă de o imaginație muzicală inepuizabilă. Și totuși, *Concertul* are unitate indestructibilă asigurată tocmai de către ... forma sa, de tipar clasic. Căci, deși dă impresia unei permanente improvizații, partitura este riguros concepută notă de notă, pînă în cele mai mici amănunte.

O introducere tematică ce conține de fapt elementele de bază ale întregii lucrări precede forma propriu-zisă de sonată a primei părți. Tema acestei *Introduceri* este expusă de către orchestră și apoi preluată, variat desigur, de către trompeta solo. Este vorba de o temă clasică de *blues* (12 măsuri structurate în 4+4+4). După ce trompeta expune această temă, printr-un efect tipic de jazz—schimbare bruscă de metru, de ritm deci, de atmosferă — într-un *Allegro* extrem de antrenant tot trompeta solistă prezintă prima temă a formei de sonată. De fapt, și acum este vorba tot de o variantă, ce poate fi interpretată chiar dretp o variantă a temei din *Introducere*, într-atît par a fi de înrudite. Repetăm, ca un amănunt de maximă importanță, faptul că variantele temelor vor fi extrem de numeroase, în esență, tema propriu-zisă rămînînd ascunsă în elementele comune tuturor acestor variante. Deci, fiecare variantă poate fi considerată drept TEMA principală. Autorul mărtu-

Scanned with OKEN Scanner

riseşte că ar fi lucrat după un sistem de creaţie obişnuit jazzmanilor. Prelucrînd la nesfîrşit aceeaşi idee muzicală, Dumitru Bughici şi-a alcătuit o listă de variante pe care a decis a le introduce în *Concertul* său. Pe rînd sînt variaţi toţi parametrii muzicali — melodia, ritmul, culoarea, intensitatea, orchestraţia. Efectul este de un permanent nou, de inedit, de unde şi interesul permanent solicitat al ascultătorului mereu surprins de fiecare apariţie a unei teme deja cunoscute şi totuşi, de fiecare dată, alta.

Acompaniamentul primei teme din forma de sonată punctează doar armonii în paşi egali de pătrimi (ritm de *boogie*). Trompeta este lăsată să-şi desfăşoare cîntul în toată frumuseţea sa. Urmează o lărgire, o prelucrare a materialului primei teme prin amplificarea aparatului orchestral, armonii dense pe note ţinute de către suflători, apariţia percuţiei ca un nou element generator de culoare şi ritm, prin ruperi de măsuri ce variază mereu dînd o plăcută senzaţie de instabilitate, de surpriză, prin introducerea elementelor melodice şi la coardele ce au îndeplinit pînă acum doar un rol de acompaniament armonic. Fără punte — procedeul îl caracterizează pe compozitor — este introdusă în *Dolce* tema a doua. Aceasta are strînse legături atît cu tema introducerii orchestrale cît şi cu tema întîi a formei de sonată. Este vorba tot de o temă de *blues clasic* (12 măsuri) dar variată după tehnici de genul măririi de intervale, micşorării de intervale, diminuţie sau augmentaţie ritmică, răsturnări, recurenţe, schimbări de metru etc.

Dezvoltarea formei de sonată începe direct după expunerea temei secunde. Este abaterea de la regulă pe care cu bună ştiinţă Dumitru Bughici o comite în paginile partiturii sale. Dezvoltarea se bazează, în principiu, pe variaţia permanentă a temei secunde. În această parte scriitura contrapunctică este extrem de importantă. Compartimentul de suflători este intens folosit. Este vorba aici de un lanţ de variaţii ale temei secunde. În prima variaţie suflătorii expun tema (o variantă, desigur) pe care o preiau apoi viorile şi viola, contrapunctate de clarinet. Başii acompaniază din nou în ritm de *boogie*. Variaţia a doua foloseşte trompeta solo peste care contrapunctează oboiul. Başii menţin acompaniamentul de *boogie*. Variaţia a treia aduce tema la oboi şi contrapunctul la trompeta solo. Percuţia intervine sonor. Continuă acompaniamentul başilor. Variaţia a patra foloseşte pentru expunerea temei flautul şi oboiul. În contrapunct, trompeta solo intonează, în *Dolce*, tema din introducerea primei părţi, stabilind astfel o unitate a întregului, unitate ce va mai fi întărită şi pe mai departe de astfel de citate tematice. Acompaniamentul başilor este dinamizat prin introducerea unor valori de optimi. Cîteva măsuri de *tutti* orchestral, în care sînt topite formulele melodice cunoscute, în ritmuri diverse, pregătesc cadenţa instrumentului solist. Această cadenţă foloseşte mai cu seamă elemente din *Introducere* în ritmuri variate, diviziuni neregulate, sonorităţi tipice de jazz — *frulatto, wa-wa, con sordina* etc. — ce asigură un permanent joc de culori.

După cadenţă, fără nici o măsură de legătură se face trecerea la repriza formei de sonată. Repriza este scurtă, dar puternic dinamizată. Trompeta solo intonează pe rînd variante ale temelor principale. O *coda* la fel de plină, la fel de sclipitoare, încheie prima parte a *Concertului*, antrenînd întreg aparatul orchestral. Ca elemente ritmice noi cu viitoare implicaţii în partea secundă, semnalăm apariţia valorilor de doimi la corzi, pasaj foarte încărcat contrapunctic de către suflători.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua urmează o schemă liberă. Ea își trage seva ritmică din valorile de doimi introduse în *coda* primei părți. Trompeta intonează în *Dolce* tema, cu centrul pe *do*. Coardele preiau această temă schimbîndu-i însă centrul pe *sol*. Această frecventă schimbare de centru tonal este încă unul dintre procedeele des folosite de către compozitorul Dumitru Bughici cu scopul de a da un plus de culoare discursului muzical. Pînă acum, întreg materialul expus poate fi considerat ca un *A* lent.

B-ul ce urmează este de fapt o prelucrare a primei teme din forma de sonată. O intonează trompeta solo acum în ritm de *slow*. Urmează o lărgire, o acumulare tensională ce pregătește punctul culminant al acestei părți — o nouă cadență a instrumentului solist, de astă dată însă de dimensiuni mai reduse. Apoi, în *attacca* debutează *Rondo*-ul părții finale. Schema sa: A—B—A—C—A

A — tema de Rondo apare la corzi susținută contrapunctic de restul orchestrei. Centrul tonal e pe *sol*.

B — suflătorii de lemn expun o variantă a temei secunde din prima parte a *Concertului*. Trompeta solo contrapunctează cu elemente din aceeași temă.

A — tema de Rondo este readusă de viori pe *mi*.

C — este cu totul nou, ca idee. Pînă acum toate variantele au urmărit un mers ascendent. Acum, trompeta solo variază în sens coborîtor.

A — tema de *Rondo* apare din nou la viori cu centrul pe *la*. Suflătorii contrapunctează cu elemente din tema a doua a formei de sonată.

Coda — readuce în *Vivace* tema de *Rondo* tot la corzi, de astă dată centrată pe *do diez*. Pînă la ultima sa apariție această temă își schimbă mereu culoarea asigurînd întregului o permanentă prospețime.

Din nou trebuie semnalată corespondența tematică ce vizează apariții ale temelor din prima parte atît în partea secundă cît și în *Rondo*. Unitatea lucrării este astfel mult întărită. Iar *Concertul de jazz pentru trompetă și orchestră* rămîne, atît prin inepuizabila inspirație cît și prin scriitura meșteșugită una dintre marile reușite ale creatorului Dumitru Bughici.

Concertino pentru pian și orchestră op. 44

Părțile: una singură, formă de sonată (12 minute)

Dedicat pianistului Dan Grigore

Ca și *Concertul de jazz pentru trompetă și orchestră* și *Concertino pentru pian* (1946) debutează cu o introducere tematică al cărei material melodic va reapare des pe parcursul lucrării. Un *break* al percuției (moment solistic cvasi improvizatoric, tipic creațiilor de jazz, cu patru măsuri riguros notate, care, la dorința interpretului pot fi extinse la opt) precede intonarea primei teme a formei de sonată de către viorile prime (*swing*). Tema este concepută într-o respirație amplă ce se desfășoară pe parcursul a 15 măsuri. Basii contrapunctează în cunoscutul ritm de *boogie* marcînd în *pizzicatto* suportul armonic al temei. Tema, deja variată — principiul variației continue funcționează și în acest *Concertino* puternic influențat de către muzica de jazz — este preluată de pianul solist și redusă de astă dată la doar opt măsuri. După cîteva înlănțuiri

Scanned with OKEN Scanner

armonice extrase din introducerea lucrării, tot pianul solist mai expune o dată tema reducîndu-i şi mai mult dimensiunile — 6 măsuri. Acompaniamentul în *pizzicatto* al basilor continuă. Şi a doua apariţie a temei la instrumentul solist poartă indicaţia de *swing*. Un episod de dezvoltare în care se împletesc dialoguri între pianul solist, corzi, suflători şi percuţie, fragmente din introducere şi din tema întîi, face legătură cu tema a doua a formei de sonată, pe care o expune tot pianul solist. Tema secundă poartă indicaţia *Cantabile* şi spre deosebire de prima temă are un ritm liniştit — note întregi, doimi, pătrimi şi optimi — rar diviziuni neregulate şi puţine prelungiri cu punct. Este din nou o temă de largă respiraţie cuprinzînd 21 de măsuri. Viorile contrapunctează mărunt lăsînd impresia de improvizaţie liberă. De fapt, fiecare notă este riguros concepută şi are locul ei bine fixat. Întreaga partitură este extrem de elaborată, bine gîndită, autorul nepermiţîndu-şi nici o notă la întîmplare. După 14 măsuri ce urmează expunerii temei secunde, 14 măsuri de dezvoltare în care pianul figurează uşor contrapunctat de percuţie, corzi în *pizzicatti* şi *arco* şi suflători, urmează cadenţa instrumentului solist. Această primă cadenţă a pianului se desfăşoară în *Lento*, compozitorul evitînd momentele de tehnică pură în favoarea unor sonorităţi expresive, a unor armonii dense ce susţin linii melodice cvasi improvizatorice şi intens cromatizate. Ecourile de jazz se fac puternic simţite mai ales prin acordurile de none şi undecime în diverse variante. Întreagă această primă parte este concepută ca un tipic *Foxtrot*. Dezvoltarea ce-i urmează, a doua mare secţiune a formei în care a fost conceput *Concertino*-ul este un *Blues*.

Dezvoltarea debutează direct după consumarea cadenţei instrumentului solist a cărei atmosferă o preia. Temele deja cunoscute sînt variate într-o scriitură extrem de densă atît în părţile de *tutti* cît şi în cele ale pianului solist, care este pus la grele încercări, partitura solicitînd o mare virtuozitate instrumentală. Căci, cu tot tempoul lent, armoniile se schimbă mereu iar figuraţiile melodice în ritmuri extrem de variate — 8, 11, 7, 3, 6 etc. — vizînd cu precădere treizecişidoimile — cer o mare agilitate ce trebuie însoţită de o extrem de rapidă şi eficientă gîndire muzicală. După o culminaţie melodico-ritmico-armonică, partea a treia a lucrării este atacată în *Allegro vivace*. Este vorba de o formă cu totul clasică, o passacaglie pe care autorul o consideră — ciudat — drept foarte potrivită stilului de jazz. Passacaglia va mai reapare şi în alte partituri semnate de Dumitru Bughici (*Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră* op. 49, p. II). Ca un *remember* din partea I-a şi partea a III-a este precedată de un *break* de baterie cu patru măsuri riguros notate dar cu posibilitatea acordată interpretului de a le înmulţi pînă la opt măsuri printr-o improvizaţie liberă. Tema passacagliei este expusă de către violoncele, contrabaşi şi fagoţi. Această temă este o prelucrare (fragmentară) cu uşoare modificări a primei teme, care este puternic ritmată şi se desfăşoară pe întinderea a opt măsuri. Numărul de opt va rămîne constant pentru toate cele şase variaţiuni. Unul dintre principiile pe care au fost concepute variaţiunile este acela al permanentei acumulări sonore, respectiv instrumentale. Odată solicitat, instrumentul nu-şi reia tăcerea după consumarea partiturii solistice ci rămîne în continuare contrapunctînd următorul solist. Astfel, aparatul orchestral se măreşte mereu pînă la împlinirea întregului ansamblu în culminaţia finală.

Variaţiunea I — tema în bas. Contrapunctează în valori mari oboiul.

Variaţiunea II[8] — în contrapunct, oboiului i se alătură flautul.

Scanned with OKEN Scanner

Variațiunea III — tema apare la clarinet. Corzile grave contrapunctează în *pizzicatto*.

Variațiunea IV — extrem de complexă ca scriitură. Se realizează o augmentație valorică de mare efect. Tema apare simultan sau în dialog la toate compartimentele. Sînt solicitați și trompeții, cornii și viorile.

Variațiunea V — extrem de liberă. Tema este ascunsă între armoniile și figurațiile pianului solist. Se pot auzi ecouri din tema a doua a sonatei. De astă dată nu se mai propune varierea unei singure teme, ci dezvoltarea întregului material muzical folosit pînă acum în lucrare. Rolul principal revine instrumentului solist.

Variațiunea VI — marchează culminația îndelung pregătită și realizată atît prin solicitarea întregii orchestre cît și prin plasarea temei de passacaglie în discant — la viorile prime și secunde — respectîndu-se astfel tradiția formei clasice: culminația prin aducerea temei în vocea superioară. Efectul este copleșitor. Iată cum un principiu sever este folosit de către compozitorul Dumitru Bughici cu un maximum de eficiență în partitura sa.

Urmează cea de a doua cadență. Dimensiunile sale sînt enorme. Instrumentul solist — interpretul — este supus la grele încercări. Cadența vizează din nou atmosfera de improvizație, semănînd mai mult cu un *break* pianistic decît cu o cadență clasică. Partitura face dovada unei prodigioase inventivități melodice, ritmice, armonice.

După epuizarea cadenței și după acest episod al passacagliei introdus de fapt în tiparul formei de sonată, debutează adevărata repriză a întregii forme. Din nou cîteva măsuri de introducere orchestrală, apoi binecunoscutul *break* al percuției — ce reapare pentru a treia oară în lucrare! Cele două teme ale formei de sonată sînt expuse simultan. Pianul solist împreună cu trompeții intonează prima temă iar viorile prime dublate de flaut, oboi și clarinet expun tema secundă. Sînt riguros respectate cele 15 măsuri ale primei teme, așa cum fusese ea expusă în expoziție. Se reia și acompaniamentul tip *boogie* al bașilor (*pizzicatti*). Repriza este concentrată, expunerea simultană a celor două teme — excepție de la regula clasică! — permițînd reducerea desfășurării în timp. Coda urmează imediat expunerii celor două teme — din nou o abatere de la regulă! — Coda se bazează pe tema întîi, avînd în consecință tot 15 măsuri. În contrapunctul temei se aud ecouri din tema introducerii orchestrale. Finalul *Concertino*-ului vizează un puternic *tutti* al orchestrei. Compozitorul Dumitru Bughici încheie printr-o explozie de melodie, armonie, ritm și culoare, concentrînd în cîteva măsuri tot ceea ce dezvoltase inspirația sa generoasă în paginile acestei minunate partituri.

Concert de jazz pentru orchestră, Melodie-Ritm-Culoare op. 37

Părțile: I — Sonată

II Formă liberă (Blues A—B—A)

III Rondo A—B—A—C—A

Concertele de jazz pentru orchestră (ca și simfoniile concertante, ca și simfoniile dedicate patriei etc.) sînt cuprinse într-un ciclu de trei lucrări dintre care pe prima o vom analiza în continuare, un al doilea *Concert de jazz pentru orchestră* tot cu subtitlul *Melodie-Ritm-Culoare* fiind aproape gata, pe masa de lucru a compozitorului. Aceste partituri sînt menite a susține practic convingerea autorului lor, anume că cei trei parametri principali ai muzicii — melodia, ritmul și culoarea — sînt investiți cu „puteri" egale în acțiunea de asigurare a reușitei unui întreg edificiu sonor. Neglijarea unuia dintre acești parametri duce inevitabil la sărăcirea partiturii muzicale. Compozitorul Dumitru Bughici a considerat concertul pentru orchestră drept cel mai indicat gen prin care își poate susține afirmațiile. Partiturile sale sînt adevărate demonstrații de inspirație melodică, inventivitate ritmică și de știință a orchestrației.

Ca în toate partiturile declarat influențate de stilul de jazz și în acest prim *Concert de jazz pentru orchestră* domină impresia de permanentă improvizație deși fiecare notă este riguros notată de compozitor. Dumitru Bughionu lasă nimic la voia întîmplării. Neprevăzutul însuși este ... prevăzut, aleatorismul însuși este condus cu dibăcie și supus voinței compozitorului. Prima temă a *Concertului* este alcătuită din două fraze asimetrice, expuse pe rînd de către viorile prime apoi de trompete. Faptul că fiecare instrument are un evident rol solist apare încă de la expunerea acestei prime teme ce se împarte între două instrumente, implicit între două timbre. După expunerea temei, aceasta este preluată în dialoguri scurte între diferitele partide — corzi, instrumente de alamă, suflători de lemn, din nou corzi, percuție — după care oboiul intonează tema a doua.

Rolul acestei teme — ca, de fapt, rolul tuturor temelor secunde din lucrările concertante ale lui Dumitru Bughici, și chiar din alte partituri este extrem de mare în economia lucrării. Inițial, tema are indicația *Calmo, dolce espressivo.* După o expunere lină, sensibilă, viorile preiau tema *con passione*, dublate de flaute și clarinete și contrapunctate de coardele grave și de corni. Această trecere nepregătită de la un instrument solist la un sonor *tutti* orchestral este de mare efect. Patru măsuri de prelucrare a temei secunde intonate de oboi cu contrapunct de clarinet țin loc de concluzie. Din nou densitatea scriiturii scade brusc pentru a pregăti un nou efect: debutul *Dezvoltării* într-un *Energico* viguros ce antrenează compartimentele de suflători și percuție. Dezvoltarea este precedată de cinci măsuri ce prelucrează prima temă a formei de sonată și se desfășoară apoi pe parcursul mai multor faze.

I — viorile prime intonează o variantă a primei teme în timp ce basii acompaniază în ritm de *boogie*. Suflătorii lipsesc.

II — este concepută ca un dialog între diversele compartimente de suflători și percuție. Tema este desfăcută în motive scurte de una sau două măsuri.

III — rolul solist revine violei ce intonează o nouă variantă a primei teme. Contrapunctează fagotul. Scriitura orchestrală se îmbogățește mereu. Intră pe rînd viorile, percuția, cornii și flautele.

Combinațiile instrumentale — deci timbrale — sînt mereu altele, posibilitățile oferite de către orchestră fiind extrem de numeroase. Se obțin deci, din diferite combinații sonore, diferite culori. O surprinzătoare varietate ritmică se adaugă completînd ideea din subtitlu — *Melodie, Ritm, Culoare.*

Scanned with OKEN Scanner

S-a desfăşurat pînă acum prima parte a dezvoltării care a cuprins cîteva măsuri de introducere (5) şi trei faze în care s-a folosit doar tema întîi. Partea a doua a dezvoltării prelucrează în mod obligat tema secundă, pe parcursul a două faze:

I — tema la clarinet solo, colorat contrapunctat de trompetă.

II — combină variante ale celor două teme. Başii devin solişti cu o variantă a temei secunde în timp ce oboii şi clarinetele suprapun o altă variantă a primei teme. Treptat este antrenată întreaga orchestră în dialoguri sau simplu acompaniament dătător de culoare, pregătindu-se o culminaţie riguros calculată în secţiune de aur şi realizată printr-un viguros *tutti*. Apoi, fără a se mai reveni la tradiţionala repriză, aceasta fiind complet eliminată, se trece în *attacca* la partea a doua a *Concertului*, un *blues* de forma A—B—A. Contrastul generat de această alipire bruscă, asigură un puternic efect bazat pe surpriză.

Materialul părţii a doua este clar înrudit cu cel al sonatei. Saxofonul tenor intonează pe *la* o variantă a temei secunde. Metrul însă este schimbat, dînd alt caracter acestei teme. Iniţial, ea fusese concepută în metru ternar, iar aici ea este readusă în metru binar. Viorile prime preiau tema pe *si*. Este folosit din nou procedeul permanentei schimbări a centrului tonal. Atmosfera este aceeaşi ca şi în varianta iniţială: *Calmo espressivo, dolce* ... Urmează o scurtă dezvoltare a materialului expus după care acest prim A se încheie.

B-ul, de fapt o variantă a A-ului, este însă atît de diferit prin variere încît capătă o personalitate aparte. Termenii de nuanţă şi mişcare se succed cu repeziciune, compozitorul acordîndu-le un rol principal în realizarea expresivă a acestei părţi: *Moderatto, Energico, Con molto passione, Crescendo, Accelerando* etc ... Un coral de suflători introduce o idee melodică relativ nouă după care, în *Andantino*, revine A-ul cu o mare creştere în *tutti*. Apoi, saxofonul tenor reintră în rol solistic intonînd tema sa. Viorile suprapun ecouri din aceeaşi a doua temă a formei de sonată. O codă extrem de rarefiată ca sonoritate şi scriitură încheie acest *blues*.

Mizînd din nou pe efectul generat de surpriză, Dumitru Bughici concepe partea a treia a *Concertului* său ca pe un Rondo în *Andantino*. Tema de opt măsuri este expusă de bas-clarinet, fagot şi saxofon. Viorile o preiau după care tema se topeşte în prelucrările diferitelor instrumente, îşi pierde conturul iniţial în dialoguri dintre partide, trecînd pe rînd prin toate compartimentele orchestrei. Este vorba aici de un prim A al Rondo-ului.

B-ul cuprinde un solo de saxofon (din nou contrastul de mare efect din alternanţa *tutti* — instrument solist) acompaniat discret de către corzile grave în *pizzicatti* şi de către percuţie. Viorile preiau tema după care, în cîteva măsuri de dezvoltare, sonoritatea se amplifică din nou.

A-ul revenind, solicită de astă dată trombonii ca solişti (expozanţi ai temei) peste care contrapunctează suflătorii de lemn şi coardele.

C-ul marchează un punct culminant printr-un solo de trompetă în registrul acut.

A-ul continuă culminaţia, prelucrînd în loc de tema de Rondo tema secundă a formei de sonată. Compozitorul Dumitru Bughici nu se dezminte nici de astă dată. Un solo de pian a fost păstrat pentru a împlini şi această secţiune printr-un moment solistic pregnant. Finalul, într-un sonor *tutti*, amin-

Scanned with OKEN Scanner

teşte de finalul formei de sonată. Atît prin tematică cît şi prin atmosferă, lucrarea este unitară. Iar melodia, ritmul şi culoarea conferă acestei partituri dreptul la un loc privilegiat atît în atenţia interpreţilor cît şi în ierarhia sentimentală a preferinţelor publicului.

Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră op. 49

Părţile: I — Sonată

II — Passacaglie

III — Rondo (cvasi Rondo-sonată)

„În memoria tatălui meu"

După cum însuşi compozitorul declară, *Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră* op. 49 este, atît prin concepţie cît şi prin scriitură una dintre partiturile întru totul reprezentative pentru personalitatea creatorului ei. Trăsături specifice ca, gîndirea în amănunt a fiecărei note, a fiecărui acord, a fiecărui ritm, riguroasa indicaţie a termenilor de mişcare şi nuanţă într-aşa fel folosiţi încît să confere partiturii un maximum de expresivitate pe lîngă sonorităţile pur muzicale, clara imagine a formei, a tiparului în care substanţa sonoră a fost turnată, preocuparea permanentă pentru varietatea coloristică, timbrală obţinute printr-o orchestraţie realizată cu inspiraţie şi ştiinţă, sînt în acest concert la maximum accentuate. Pornite dintr-un imbold interior, sub influenţa unor sentimente adînci, aceste pagini cuprind în ele tot ceea ce compozitorul Dumitru Bughici a considerat mai bun, mai valoros în fiinţa sa de creator. Rezultatul este întru totul pe măsura forţelor investite.

Prima parte, concepută în forma clasică de sonată, poate fi imaginată ca un sens circular ce porneşte de undeva, din adîncuri, ajunge pe culmi nebănuite pentru a se reîntoarce la punctul de plecare gata însă a se ridica din nou, printr-un alt început. De fapt, întreg concertul, puternic marcat de durerea pricinuită de pierderea unei fiinţe dragi şi apropiate, refuză resemnarea optînd pentru continuarea unei existenţe în care amintirea celui dispărut va rămîne mereu vie. Dragostea de viaţă, puterea compozitorului Dumitru Bughici învinge şi de astă dată. Muzica sa exprimă acest crez. Iar *Concertul nr. 2 pentru vioară* devine un adevărat manifest artistic ce concentrează în el principiile existenţei şi creaţiei semnatarului său.

Am conceput analiza acestei prime părţi oarecum diferit de analizele precedente. Am renunţat la descrierea în amănunt a partiturii, la urmărirea felului în care temele sînt prelucrate la diferite instrumente optînd pentru o prezentare în mare a principalelor grupuri tematice şi insistînd asupra formei ce intervine puternic în economia lucrării, influenţînd conţinutul în favoarea unei maxime expresivităţi. Vom comenta apoi *Concertul* în întregul său, tot din punct de vedere formal, semnalînd rigurozitatea concepţiei de bază a partiturii, concepţie care, de astă dată, se bazează — deşi compozitorul neagă premeditarea — pe principiul secţiunii de aur aplicat atît la întreg cît şi la fiecare dintre cele trei mişcări în parte. Atrag atenţia din nou abaterile de la regulă (forma clasică), abateri şi de astă dată conştient făcute în folosul expresivităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Partea I — Moderato, formă de sonată.

Expoziția: A — grup tematic alcătuit din a și a^1 (5+13 măs.)
B — unitar, alcătuit din două fraze egale (10+10 măs.)

Puntea dintre cele două grupuri tematice lipsește — tipic pentru lucrările compozitorului Dumitru Bughici — fiind înlocuită printr-o dezvoltare a materialului din a^1. B-ul este de asemenea înrudit cu această a doua frază componentă a marelui grup tematic A.

După expunerea B-ului, o prelucrare a acestui material conduce către *tratare*. Aceasta se bazează exclusiv pe materialul tematic din A. Cuprinde și o cadență a instrumentului solist, cadență ce împletește elementele de tehnică cu cele expresive. De fapt, cadența face corp comun cu restul părții prelu înd și subliniind atmosfera și mesajul. Nu este o cadență de pură virtuozitate ruptă de întreg. Acest principiu — ce acționează și el în toate partiturile semnate Dumitru Bughici — este, poate, cel mai realizat în acest *Concert*.

Repriza: abătîndu-se de la legile formei clasice debutează cu B și nu cu A. Acesta va fi citat în întregime în partea a doua a reprizei, citat melodic identic dar cu o altă armonizare. Inversarea se impune datorită tratării în care A-ul dominase puternic.
Coda sonatei este o îmbinare între A și B.

Partea II-a — Passacaglia

Dumitru Bughici a conceput partea lentă a *Concertului* său ca pe o passacaglie, temă cu opt variațiuni și coda. Tema vizează totalul cromatic. În variațiuni, ea va „migra" tonal schimbîndu-și mereu centrul tonal după un tipar riguros alcătuit cu implicații în economia părții a treia a lucrării.

Variațiunea I — tema este introdusă de violoncele pe *re*. Vioara solo contrapunctează.

Variațiunea II — tema la violoncele și contrabași, pe *fa*. Contrapunctează diferit vioara solo și viorile prime.

Variațiunea III — *Energico*. Variațiune de caracter (spre deosebire de *Molto cantabile*, indicație ce însoțește prima apariție a temei). Centrul tonal este de astă dată pe *si bemol*. O măsură de legătură precede.

Variațiunea IV — *Dolce*. Orchestrația e masivă. Tema este expusă simultan pe trei centri tonali diferiți de viorile prime, viorile secunde și violă — pe *la*, pe *mi* și pe *do*. Vioara solo contrapunctează în valori mici și ritmuri extrem de diverse.

Variațiunea V — *Con passione* — tema este din nou la vioara solo, pe *re*. În curînd, vor intra în canon, tot pe *re*, contrabașii și fagoturile. Contrapunctează flautul și oboiul.

Variațiunea VI — este cadența viorii, cadență concepută tot după principiul corpului comun cu întregul. O cadență, de astădată plină de pasaje de virtuozitate, extrem de dificilă tehnic, dar, în același timp, tehnica este folosită tot în folosul EXPRESIVITĂȚII, principiul de bază al întregii lucrări.

Scanned with OKEN Scanner

Variațiunea VII — *Profondo* — este un coral ce va reapare citat în partea a treia, Rondo, a *Concertului*. Tema este mult augmentată valoric. Coralul este intonat de coarde pe *do*, pe *sol* și pe *mi bemol*. Se lărgesc, obligat oarecum, cadrele măsurilor care alternează 4/4, 6/4, 5/4, 6/4 etc. Din nou o măsură de legătură precede.

Variațiunea VIII — dedicată ansamblului, într-o orchestrație colorată și o scriitură densă, plină, încărcată. Contururile temei se pierd în ansamblul de *tutti*.

Coda — încheie această passacaglie pregătind trecerea către Rondoul final.

Partea III — Rondo — cvasi Rondo sonată. Schema A—B—A (C) A—D—A — (Coda).

Rondo-ul este conceput într-o masivă scriitură polifonică ce solicită întreaga orchestră. Tema de Rondo „migrează" și ea după modelul temei de passacaglie schimbîndu-și centrii tonali după o traiectorie ce se va dovedi identică cu cea a „migrărilor" temei formei anterioare.

A — *Allegro assai* — Tema este intonată pe *mi* de către contrabași și fagoturi. Este vizat totalul cromatic. Caracterul este pregnant, datorat unei susținute pulsații de pătrimi. Ritmul celorlalte instrumente ce însoțesc tema este la fel de hotărît (optimi alternînd cu pauze de aceeași valoare). Vioara solo preia tema pe *fa* apoi viorile prime pe *sol*. Vioara solo încheie acest prim A al Rondo-ului intonînd din nou tema, de astă dată pe *mi*.

B — *Animato* — aduce o temă relativ nouă, un material sonor înrudit cu cel din A. Un puternic efect asigură contrastul ritmic între cele două secțiuni, pulsațiilor egale ale temei de rondo opunîndu-li-se o extremă varietate ritmică ce folosește valori și formule diverse. Se pot auzi ecouri ale coralului din variațiunea VII a passacagliei peste care vioara solo intonează în flageolette tema de rondo pe *re*. Acest B cuprinde deci o veritabilă sinteză tematică a părților II și III.

A — tema este intonată la început de contrabași și violoncele, pe *la*, apoi de către viorile prime, tot pe *la*. Se pregătește prima cadență a viorii soliste.

C — prima cadență a instrumentului solist (parțial acompaniată de orchestră ca și cadența din prima parte). Această cadență dezvoltă tema de rondo pe *la bemol*, elementul nou fiind puternica diminuție valorică.

A — revine în *Allegro assai*. Seamănă mult cu A-ul de început al rondo-ului. Tema este la viorile prime și secunde pe *la*, apoi la violă pe *do* și la vioara solo pe *fa*. Sînt citate și fragmente întregi din B ca și ecouri din passacaglie. Unitatea părților II și III este astfel și mai mult întărită.

În urma tensionării acumulate, orchestrei îi este necesar un moment de detentă. Se realizează deci un punct culminant, după care tema de rondo revine la violoncele și fagoți pe *si bemol*.

D — din nou densitatea scriiturii crește. Apar și fragmente din grupul tematic B al formei de sonată. Se subliniază astfel unitatea întregului ciclu. Un GP (*General Pause*) realizează un efect copleșitor. Se pregă-

Scanned with OKEN Scanner

teşte a doua cadenţă, de astă dată *adevărată*, neacompaniată ce prelucrează toate temele.

A — marea cadenţă a viorii soliste. Este o pagină extrem de elaborată atît sub aspectul scriiturii instrumentale cît şi sub cel al expresivităţii sonorităţilor specifice instrumentului. Prelucrînd *toate* temele concertului, exprimînd întreaga şi complexa gamă de sentimente încercate cu ocazia durerosului eveniment pe care această partitură îl evocă, Dumitru Bughici a pus în această cadenţă întreg sufletul şi întreaga sa ştiinţă. Deşi perfect integrată întregului, această cadenţă ar putea fi considerată şi ca o lucrare aparte dedicată viorii neacompaniate, într-atît este de realizată, de frumoasă, de expresivă.

Un episod succede acestei cadenţe realizînd un contrast necesar şi făcînd legătura cu coda concertului.

Coda — este amplă, divizată în trei secţiuni.

I — expune tema de rondo pe *la*, la flaute, trompete, viori prime şi secunde, viole, apoi, în canon, la tromboni, violoncele şi contrabaşi.

II — instrumentele de suflat din lemn intonează tema întîi pe *mi* apoi pe *mi bemol*, această secţiune cuprinzînd şi ecouri ale culminaţiei orchestrale din penultimul A al rondo-ului.

III — *Larghetto* — vioara solistă intonează tema în direcţie inversată. În ultima clipă compozitorul schimbă sensul întregii părţi, implicit sensul întregului concert. Suferinţa este învinsă de speranţă. Viaţa triumfă şi merge mai departe. Astfel, amintirea va dăinui şi ea.

Acest al doilea *Concert pentru vioară şi orchestră* de Dumitru Bughici are o unitate tematică puţin obişnuită şi un echilibru perfect în construcţie. Elementele prin care cele trei mişcări se înrudesc sînt numeroase. Temele principale vizează totalul cromatic:

Sonata — a =11
Passacaglia = 12
Rondo =12 (Rondo episod B =9)

— modul alcătuit din alăturarea sunetelor obţinute prin mutarea centrilor tonali ai temelor de passacaglie şi rondo este acelaşi:
do-re-mi bemol-mi becar-fa-sol-(la bemol)-la becar-si bemol

— tema passacagliei este de fapt o sinteză a elementelor din grupurile tematice A şi B din sonată;

— o măsură de introducere — o gamă în valori mici şi în sens ascendent — precede concertul. Această măsură reapare cu acelaşi rol şi în părţile II şi III;

— cadenţele parţial acompaniate (cadenţele „mici") sînt prezente atît în prima parte cît şi în a treia;

— coralul intonat în variaţiunea a VII-a a passacagliei reapare de două ori în rondo — în episoadele B şi D.

Am semnalat doar parte dintre legăturile tematice stabilite între părţile concertului. Multe episoade de mai mică întindere şi importanţă mai circulă, tot cu rol de unificare în întreaga lucrare.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie semnalat, ca un amănunt de extremă importanţă pentru echilibrul construcţiei concertului prezenţa secţiunii de aur ce poate fi depistată atît la nivelul particular al fiecărei părţi cît şi la nivelul general al întregului.

Secţiunea de aur a primei părţi — Sonata — măs. 101, repriză în *dolce* ce marchează şi abaterea de la regula formei clasice adică debutul reprizei cu grupul tematic B.

Secţiunea de aur a părţii secunde — passacaglia: măs. 57, aproximativ zona cadenţei şi a părţii imediat următoare notată distinct cu *profondo*, zonă cu cea mai densă orchestraţie în care este intonat coralul a cărui importanţă în economia formei am arătat-o deja.

Secţiunea de aur a părţii a treia — Rondo: măs. 163, cîteva măsuri înainte de GP, o suprafaţă acoperită de un *tutti* orchestral extrem de sonor, din nou o foarte densă scriitură armonică.

Secţiunea de aur a întregului concert: în Rondo, măs. 371 — *Allegro assai* punctul culminant al episodului C, posibila dezvoltare a rondo-ului sonată.

Principiul secţiunii de aur — deci al supremului echilibru natural — poate fi aplicat şi temelor concertului, deci la nivelul de microstructură:

Partea I — a = 5 măsuri—la măsura a treia se află culminaţia unui fa^3 cu o valoare lungă de doime.
a^1 — secţiune de aur negativă — 13 măsuri — între măsurile 5/6 are loc o schimbare de metru (singura din temă) şi un punct culminant marcat printr-un interval de nonă.

Partea II — tema de passacaglie — 9 măsuri — secţiune de aur la măsurile 5/6 marcată de un cromatism, *si bemol — si natural*, şi de intonarea celui mai înalt sunet din temă.

Partea III — tema de rondo — 5 măsuri — secţiune de aur la măsura 3 marcată de un cromatism, *do-do diez*, şi punctul cel mai înalt al temei;
— tema episodului B — 5 măs. — secţiune de aur la măsura 3 indicată de un tril pe o valoare de doime cu punct legată de o optime, prima notă simplă precedată numai de duble în valori mai mici.

Acestei forme bine gîndite i se adaugă plusul de expresivitate a materialului sonor folosit. Fiecare temă are un contur şi o personalitate aparte, în pofida clarelor înrudiri dintre ele. Ambitusul şi registrele ca şi sinuozitatea liniilor melodice sînt la fel de calculate ca şi contururile formei.

Astfel de amănunte de ordin tehnic privind forma şi conţinutul concertului lui Dumitru Bughici ar mai putea fi detaliate pe suprafaţa multor pagini. Ne oprim aici însă, considerînd că sînt suficiente datele expuse atît cu referire la această partitură cît şi privind restul lucrărilor analizate. Vom concentra în continuare cîteva concluzii evidente. Căci, compozitorul Dumitru Bughici, mereu altul în fiecare pagină scrisă, este, în acelaşi timp, creatorul a cărui personalitate este de neconfundat, amprenta sa marcînd puternic fiecare opus ce îl reprezintă.

Scanned with OKEN Scanner

Dumitru Bughici caută mereu stabilitatea formelor clasice. Dar, în acelaşi timp, evită conştient tot ceea ce ar putea genera staticul în muzica sa. Teoretic, cele două principii n-ar putea fi apropiate. Şi totuşi, chiar dacă nici o reluare a unei teme nu este exactă, chiar dacă nici un tipar formal nu este riguros respectat, lucrările compozitorului nu au decît de cîştigat în varietatea expresivităţii conţinutului. Căci Dumitru Bughici ştie să-şi alcătuiască în aşa fel muzica încît aceasta să fie mereu vie, mereu alta în culoare, în timbru, în ritm, în melodie, în orchestraţie, în armonie... ea rămînînd, de fapt, în esenţă, cu acelaşi sîmbure din început. Nimic nu este omis în permanenta căutare a noului, a diversităţii, a permanentei surprize. Apropierea de muzica de jazz îi deschide compozitorului posibilităţi nebănuite. Dumitru Buchici găseşte chiar şi calea de a turna sonorităţile specifice în forme clasice cum ar fi atît de vechea passacaglie a cărei structură i se pare ideală pentru muzica sa. Împletind deci un conţinut nou cu un tipar vechi, stabil, consacrat, Dumitru Bughici realizează o sinteză unică în felul ei. Maestru al formelor, teoretician de vastă cultură şi amănunţită cunoaştere, compozitorul Dumitru Bughici, în permanenta căutare de a conferi muzicii sale un conţinut care VORBEŞTE şi TRANSMITE, a găsit această soluţie ideală ce serveşte întru totul scopul propus. Credem că analizele prezentate pot să ne susţină afirmaţiile. Abaterile de la tiparul prestabilit le considerăm excepţii ce întăresc regula. Iar Dumitru Bughici are o ştiinţă aparte în a realiza aceste abateri pe care le reamintim, succint:

— *Concertul pentru violoncel şi orchestră* — Rondo, cvasi Rondo-sonată dar fără respectarea, nici măcar în principiu, a jaloanelor tonale.

— *Concertul de jazz pentru trompetă şi orchestră* — p. I, Sonată cu alipirea directă a dezvoltării după expunerea temei secunde.

— *Concertino pentru pian şi orchestră* — o singură parte în formă de sonată, în care, în dezvoltare, este introdus un episod de passacaglie, temă cu variaţiuni. Apoi, în repriza sinteză, cele două teme principale ale formei sînt expuse simultan, suprapuse, coda urmînd direct după această reluare.

— *Concertul de jazz pentru orchestră* — p. I, formă de sonată. În expoziţie temele se succed imediat, fără nici o măsură de legătură. De asemenea, forma de sonată *nu* are repriză.

— *Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră* — p. I, formă de sonată în care repriza debutează cu tema secundă.

Cîteva alte concluzii, de ordin general, se degajă din aceleaşi analize:

— din toate compoziţiile (formele) semnate de Dumitru Bughici lipsesc punţile de legătură, ele fiind înlocuite fie prin mici dezvoltări ale materialului expus, fie lipsind, pur şi simplu, temele succedîndu-se direct, una după alta.

— nenumărate şi esenţiale corespondenţe tematice între cele trei părţi ale concertelor asigură un plus de unitate lucrărilor.

— mereu, tema secundă a formei de sonată joacă cel mai mare rol în conceperea lucrărilor. Fiind mai lirică, această temă este mai apropiată temperamentului compozitorului care îi acordă o atenţie deosebită. Un exemplu edificator este culminaţia *Concertului de jazz pentru orchestră* care, fiind plasată în rondo-ul final, foloseşte tema a doua a formei de sonată.

Scanned with OKEN Scanner

Pătrunzînd în laboratorul creației compozitorului Dumitru Bughici — fie vorba chiar și de un singur compartiment, cel al concertelor instrumentale — un adevărat univers se dezvăluie privirii cercetătorului, univers ce rezervă mereu surprize și a cărui complexitate uimește la fiecare pas. În permanentă mișcare, în permanentă căutare, fără a-și oferi răgazul unei singure clipe de inactivitate, Dumitru Bughici caută și găsește întotdeauna ceva nou de spus într-o formă clasică ce devine inedită, filtrată prin personalitatea sa creatoare și, în sonorități auzite și totuși mereu noi datorită straielor melodice, ritmice și timbrale în care sînt învesmîntate. Născute dintr-o imaginație ieșită din comun, gîndite și lucrate în cele mai mici detalii, partiturile compozitorului Dumitru Bughici ni se oferă aparent simple dar, de fapt, extrem de elaborate. Am pornit cu curaj la descifrarea lor, dar aceste prime concluzii sînt doar preambulul unui nou început. Căci, cercetarea trebuie să respecte spiritul lucrării de care dorește a se apropia. Iar muzica lui Dumitru Bughici în clipa în care pare a se fi epuizat, pare a-și fi golit resursele expresive, renaște brusc, cu forțe proaspete, oferind mereu surpriza unui alt nebănuit EU al creatorului.

Scanned with OKEN Scanner

PORTRETE CONTEMPORANE

Scanned with OKEN Scanner

Laura Mihail

Theodor Rogalski, poet al culorii sonore

Muzician de formaţie complexă (dirijor, pedagog, pianist, compozitor şi strălucit orchestrator), Theodor Rogalski s-a afirmat în contextul vieţii culturale româneşti din prima jumătate a secolului XX drept un neobosit militant în promovarea muzicii naţionale.

Personalitate de vastă cultură muzicală, de incontestabilă probitate profesională şi în acelaşi timp de deosebite calităţi umane, Theodor Rogalski şi-a atras stima şi preţuirea tuturor celor care l-au cunoscut, pe care i-a ajutat şi îndrumat, în mijlocul cărora şi-a slujit cu abnegaţie şi modestie profesia de credinţă: arta.

*
* *

Asemeni lui Constantin Silvestri, Ionel Perlea, Dinu Lipatti — compozitori laureaţi la începutul carierei lor cu premii „George Enescu" — Theodor Rogalski a cedat locul activităţii creatoare în favoarea celei interpretative. Cu toate acestea, lucrările sale — deşi puţine la număr — îl situează prin valoarea lor incontestabilă, printre cei mai reprezentativi compozitori români din perioada interbelică, *Două dansuri româneşti pentru suflători, baterie şi pian la 4 mîini* (1925), *Două schiţe simfonice* (1929), *Două capricii pentru orchestră* (1932), *Trei balade pentru tenor şi orchestră* (1940),

Scanned with OKEN Scanner

Trei dansuri românești (1950) constituind în filiația lor comună, momente de referință din evoluția unei personalități dotate cu deosebit de prețioase calități muzicale.

După ce și-a adus tributul componistic școlilor la care s-a format, prin *Frescă antică* (scene de balet) și *Allegro simfonico* din 1923, prin *Cvartetul de coarde în Fa major* (1925 — pentru care a primit premiul I de compoziție „George Enescu" în 1926), orientarea stilistică a lui Theodor Rogalski a marcat o hotărîtoare cotitură artistică.

Apropiindu-se de *tematica populară* sau *cvasi-populară* pe cale intelectuală, poate afectivă (sensibilitate „urbană"), compozitorul a descoperit frapanta noutate a structurii modale, îndreptîndu-și spre ea elanul creator. A apelat la melodii simple, alcătuite din celule, motive ce se repetă (de pildă în *Două dansuri românești*, în *Gaida* etc.), înrudite adesea între ele ca structură modală, pe care le-a prezentat fără a insista pe latura transformării, a prelucrării (a recurs, mai ales în momentele punctelor culminante, la procedeele tehnicii contrapunctice — canon, imitații, suprapuneri, etc.).

Și dacă baladele, schițele simfonice ca și celelalte lucrări, vădesc cuprinderea unei sfere restrînse de idei și sentimente, aceasta poate fi înțeleasă nu numai ca o reflectare temperamentală, ci și drept efectul condiționării viziunii artistice de tehnica componistică. Tocmai de aceea evoluția spre realism, ascensiunea creatoare culminată prin *Trei dansuri românești* oglindesc poate la Rogalski o nebănuită luptă interioară împotriva propriilor rezistențe.

Specificitatea sferei motivice (ce include aspecte umoristice, grotești, lirism discret) a determinat un aparat de expresie, mijloace muzicale proprii.

Rogalski preferă acele *construcții arhitectonice* care-i permit desfășurarea tuturor valențelor instrumentale pe un spațiu extins de la „*pp*" la „*ff*", de la transparența sonorităților camerale la robustețea, masivitatea *tutti*-ului orchestral, care-i permit cu precădere afirmarea în toată plenitudinea a alesului meșteșug de orchestrator.

Lucrările sale se alcătuiesc de obicei prin juxtapunerea de *piese contrastante* (cîte două sau trei), ce calchiază *forme monotematice* încadrate sub arcul *crescendo* — punct culminant — *descrescendo* (trivalența sonorității orchestrale — ca în *Înmormîntare la Pătrunjel*, *Capriciul II*) sau *forme bipartite dublu expuse* (*Două dansuri românești*) sau, mai rar, *lied* și *rondo* (*Gaida*, respectiv *Hora* din Muntenia.)

Apelînd la o *muzică expozitivă*, înlocuiește factorul dezvoltare cu repetarea variată a elementelor. Conștient că un asemenea concept formal este predispus către monotonie, către stagnarea mișcării, își concentrează întreaga fantezie spre a ieși din impas, utilizează frecvent *dubla expunere tematică*, căreia îi reliefează sub diferite nuanțe particularitățile. *Evită delimitările concomitente ale tuturor elementelor*, infiltrînd, afirmînd și retrăgînd instrumentele la momentul oportun, sugerînd cu atît mai mult mișcarea (vezi *Înmormîntare la Pătrunjel*). *Alternează secțiuni Contrastante* pe planul intensității, al modalităților de scriitură, al dinamicii, etc. traducîndu-le pe planul orchestrației printr-o fantastică *mobilitate de mișcare în spațiul sonor*.

Nu-și condensează factura instrumentală în anumite regiuni sau locuri comune, dimpotrivă, autorul știe să folosească registrele mai puțin utilizate, cele extreme de exemplu, în care nu numai timbrele dar și spațiile intermediare capătă valori coloristice. Asistăm la *crescendo*-uri și *diminuendo*-uri ra-

Scanned with OKEN Scanner

pide (intensitatea sporește prin suprapunerea de planuri sonore și cumul de instrumente, și scade simțitor prin puținătatea instrumentelor rămase pe scenă), la „rezolvări — surpriză" (punctul culminant în „sub. *pp*"), la jocuri de culori și registre asigurate de o permanentă fluctuație a instrumentelor.

Poet al culorii sonore, el *surprinde în orchestră fiece modificare a substanței muzicale* (melodie, armonie, ritm, formă, etc.) de la schimbările funcțiilor armonice, la valorificarea instrumentală a structurii temei (*Capriciul II*, *Două dansuri românești*) sau a perioadei (*Două dansuri românești*), la schimbarea structurilor pe planul formei căreia îi corespunde, firește, înnoirea formulei orchestrale.

Consecvent în ideile sale orchestrale, își întemeiază logica construcției pe o profundă cunoaștere a resurselor, a efectelor instrumentale, stăpînind în egală măsură trăsăturile lungi de culoare (*Două dansuri românești*, *Trei dansuri românești*, etc.) cît și alternarea lor rapidă (*Capriciile*), dozîndu-le, repartizîndu-le cu deosebită pricepere de-a lungul arcului arhitectonic.

Remarcabilă este *suprafața mare pe care* Rogalski *gîndește și consumă cu economie mijloacele și soluțiile sale*, știind *să păstreze un anumit timbru sau o anumită scriitură pentru un scop precis*. Astfel, introduce instrumentele gradat, reliefînd fiecăruia în parte timbrul specific (vezi *Două dansuri românești*; distribuirea alamei în *Hora din Muntenia*; chiar și la nivelul celor *Trei dansuri românești* privite în global).

Imaginistica într-adevăr excepțională a orchestrației lui Rogalski decurge adesea și din *programul literar* (scris — ca în cazul *Schițelor simfonice*, sau declarat — ca în cazul celor *Trei dansuri românești*) pe care îl ilustrează. În viziunea sa *fiecare instrument devine un personaj* de-a dreptul însuflețit, ce participă la complexa și ingenioasa lume sonoră gîndită și creată doar pentru și în cadrul orchestrei simfonice. (Cele mai realizate ne apar aici *Două schițe simfonice* și *Trei dansuri românești*.) Mulțimea planurilor sonore, a melodiilor ce se suprapun, a instrumentelor ce se asociază sau se individualizează cu abilitate este greu de redat prin intermediul reducțiilor de pian, mai ales că Rogalski nici n-a recurs în prealabil la o asemenea schiță în realizarea ideilor componistice adresîndu-se direct ansamblului simfonic.

CONCEPTUL ORCHESTRAL

Rogalski concepe aparatul sonor ca pe o sursă totală, unică de valori; orchestra sa nu e formată din familii de instrumente prin intermediul cărora el își clădește scriitura orchestrală, ci cuprinde o totalitate de timbre, de intensități și o infinitate de posibilități de combinații și asocieri ale calităților acestor timbre.

Dorind să caracterizeze cît mai plastic substanța muzicală a ales *fiecărei lucrări în parte un grup instrumental propriu, controlînd echilibrul spațiului sonor, mobilitatea tuturor registrelor*, menținîndu-se în același timp în limitele unei *economii* specifice artei superioare.

Componența originală a orchestrei sale afirmă de multe ori principiile moderne ale eliberării de dublaje, exultării timbrelor pure, cameralizării și spațializării sunetului. Remarcabil ne apare modul în care Rogalski știe să realizeze doar cu cîteva instrumente o sonoritate limpede, consistentă, „orchestrală".

Scanned with OKEN Scanner

— Folosește din plin posibilitățile tehnice și expresive ale *partidei suflătorilor de lemn*, mai ales cu *rol tematic*, fără a le exclude însă prezența din complexele armonice de acompaniament. Întărește adesea compartimentele instrumentale cu elementele corespunzătoare (picc., corn englez, cl. bas, ctfg.) nu numai în sensul de amplificare sonoră ci și de îmbogățire cromatică a paletei orchestrale.

— *Familia alămurilor* de a cărei prezență nu abuzează, nu riscă să-și streviască partenerii, nefiind utilizată cu această intenție. Îi sînt subliniate în general calitățile expresive și plastice *(Două dansuri românești, Gaida)*, orchestratorul preferînd s-o plaseze în *susținerea acompaniamentului. (Paparudele* etc). Formația ei completă intervine doar pe momentul culminant, contribuind la caracterizarea amplelor *tutti*-uri orchestrale.

— Ritmul, devenit factor constitutiv al ideii componistice, desemnează *percuției* un rol deosebit. Privită ca un mănunchi de individualități, cu intensități, culori și timbre specifice, echilibrat reprezentată în toate registrele (de la trianglu la toba mare), ea se integrează în factura generală a partiturii cu variate posibilități de afirmare. Nu intervine doar pentru a *susține sonoritățile* și a *dubla intențiile ritmice* din orchestră, ci participă cu soluții cît mai practice și eficace la caracterizarea și *particularizarea ideilor* imaginate de compozitor. (Așa de pildă în *Înmormîntare la Pătrunjel / tamb. funèbre — couvert*; în *Paparudele* / formula ritmică introdusă cu prilejul temei cu intenția de a o individualiza; în *Gaida* / tom-tomul lovit cu mîna imprimă prin sonoritatea aparte și pulsația ternară caracteristica ritmică a dansului).

— *Pianului* îi revine un loc aparte în creația lui Rogalski pe care am analizat-o în studiul de față. Folosit cu *rol armonic*, el contribuie la realizarea imaginii de veridic taraf popular de acompaniament *(Două dansuri românești)*. Utilizat mai mult în *sens ritmic* sau ca *amplificator sonor al orchestrei*, îl întîlnim, astfel, frecvent în registrele sale extreme, unde își pierde întrucîtva timbrul caracteristic, dar conferă ansamblului intensitate, consistență sonoră.

— De asemenea *harpa*, menajată printr-o judicioasă punere în lumină în cadrul intim, cameral al celor *Trei balade*, al *Gaidei*, reflectă din partea orchestratorului o cunoaștere a valențelor instrumentului, a scriiturii și funcției sale în ansamblul simfonic căruia îi îmbogățește cu rafinament paleta cromatică.

— Sonoritatea specifică orchestrei lui Rogalski decurge și din particularitatea folosirii *instrumentelor cu coarde*. Unul din factorii ce concură la obținerea mobilității orchestrale, de la amploarea *tutti*-ului la restrînsul spațiu și cadru camera], îl constituie *corelarea participării numerice a coardelor cu contextul muzical*. Transparența sonorităților sale camerale își găsește argumentul și în predilecția autorului față de o orchestră de coarde mai restrînsă, din rîndul căreia detașează cîteodată, drept soliști, fie vioara I, fie viola. Uneori acordînd suflătorilor rolul de expunere tematică, renunță la serviciile viorilor *(Capriciile)* sau chiar ale întregii partide de coarde *(Două dansuri)*. Alteori le folosește cu scopul de a imita sonoritatea instrumentelor populare (în balada *Mihu Copilul* viorile I și II și viola cîntă „ca pe o cobză, cu o pană de mandolină").

Solicitîndu-le sub diferite ipostaze (sub raportul manierei de interpretare, de emisie sonoră) le adaptează scriitura în funcție de posibilitățile tehnice și expresive.

Scanned with OKEN Scanner

Ca o trăsătură de bază, la Rogalski coardele nu fac opinie separată, ci se alătură celorlalte familii de instrumente și colaborează cu acestea la făurirea cît mai plastică a arhitecturii sonore în culori și combinații de culori multiple.

Din *permanentul contact „pe viu" cu ansamblul instrumental* (ca dirijor, orchestrator și compozitor) și-a întipărit în memorie timbrul fiecărui instrument, în fiecare registru, recurgînd la *întregul său ambitus* sonor, la *trivalența sa expresivă*.

A cunoscut rolul și scriitura specifică a fiecăruia, conferindu-i valențe multiple de exprimare.

În egală măsură Rogalski a pătruns și savoarea sonorităților mixte, pe care le-a adaptat în chip potrivit discursului muzical.

Dacă la începutul carierei sale paleta orchestrală îi este caracterizată de sonorități fine, transparente, asemeni celor ale lui Debussy și Ravel, ulterior — mai ales în propriile lucrări — *orchestrația* conferă desfășurării muzicale *autenticitatea cadrului național*.

Nelucrînd melodiile, s-a preocupat să le redea cît mai sugestiv *caracteristicile prin culoarea instrumentală*, aleasă astfel încît să se apropie de sonoritatea instrumentelor populare (de pildă trompeta cu surdină în *Gaida*, vioara în *Hora din Muntenia*).

Repartizarea instrumentală a temelor

INSTRUMENTUL	PIESA	TEMA
Fl picc + Fl	*3 dansuri românești*, III	T_3
Picc + Ob	*2 dansuri românești* II	T_2 modif.
Picc + Fl + Ob	*3 dansuri românești* I	T_1
Picc + Tr	*2 capricii II*	T_1
Fl	*Iancu Jianu*	tema din introd. (= și cu tema solistului vocal)
Fl + Kl	*Mihu Copilul*	tema din introd.
Fl + Kl (la 15)	*3 dansuri românești*	T_1
Ob	*2 dansuri românești*	T_2
Ob	*Toma Alimoș*	motivul de joc — introd.
Ob + Kl	*2 dansuri românești I*	T_3
Ob + Kl	*2 capricii II*	T_2
Ob + Tr	*2 dansuri românești* I	T_1 fr. 2
Ob + Tr	*2 dansuri românești II*	T_1b
E.H.	*Înmormîntarea la Pătrunjel*	tema
Kl	*2 dansuri românești II*	T_1 a
Kl + Picc	*2 capricii II*	T_3 fr. 2
Kl + V^{ni}	*3 dansuri românești I*	T_3
Kl + V^{ni}	*3 dansuri românești II*	Tema din B (Singaston)
Kl bas + Fg	*Paparudele*	tema
Fg	*2 capricii II*	T_2 fr. 1
Tr con sord	*3 dansuri românești* II	Tema *Aului* (Gaida)
V	*3 dansuri românești* I	T_3
V^{la}	*3 dansuri românești* III	T_1
V^{l} solo	*2 capricii* I	motivul generator, tema

Scanned with OKEN Scanner

Are grijă să-şi *menajeze întotdeauna soliştii*, rolul fiecărui instrument în sonoritatea de ansamblu reieşind şi din *repartizarea diferită a nuanţelor pe verticală*, uneori şi a manierei *de interpretare indicată* (vezi *Două dansuri româneşti* — II).

Fantezia sa orchestrală pare inepuizabilă şi în aflarea soluţiilor de *redare a virtuţilor tarafurilor populare de acompaniament* (*Două dansuri româneşti*, *Trei balade*, *Trei dansuri româneşti*, etc.).

Iar între aceste două componente, *virtuozitatea*, *expresivitatea instrumentalo-melodică* şi *gradaţia acompaniamentului* au meritul că reuşesc să asigure o sudură perfectă, o unitate de gîndire, o viziune orchestrală unică.

În partiturile lui Rogalski, la fel de convingătoare ca pasajele de melodie cu acompaniament, asupra cărora am insistat în mod special pentru că reprezintă ponderea cea mai mare, ne apar şi celelalte *tipuri de scriitură orchestrală* (blocuri armonice, dialoguri instrumentale, etc.) la care recurge în alcătuire cît mai variată a discursului muzical.

Prin orientarea muzicală cu date realiste, întemeiată pe elementele folclorului românesc, caracterizată prin luminozitate, sensibilitate, umor, vervă, creaţia lui Rogalski a contribuit la constituirea unui original *stil orchestral românesc*. A continuat preocupările preconizate de şcoala naţională de compoziţie reprezentată în secolul al XIX-lea prin creaţia lui George Ştephănescu, iar la începutul secolului nostru prin cea a lui George Enescu, Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu. Asemenea cu alţi colegi de generaţie s-a inspirat din muzica populară, prezentînd-o adesea pe scena de concert sub forma dansului simfonic.

*
* *

Înzestrat cu un excepţional simţ al culorii şi totodată pasionat de a cunoaşte în amănunt resursele fiecărui instrument în parte, Rogalski a experimentat variate modalităţi de tehnică orchestrală. Astfel că, în afara propriilor lucrări destinate ansamblului simfonic (*Frescă antică*, *Două dansuri româneşti*, *Două schiţe simfonice*, *Două capricii pentru orchestră*, *Trei dansuri româneşti*, etc.) el a transpus pentru orchestră sute de cîntece româneşti şi străine, coruri, cantate, piese instrumentale, etc.

Ca dovadă a preocupărilor acordate de Rogalski acestui domeniu, am alcătuit în anul 1981 un catalog al orchestraţiilor sale pe baza materialului existent în Bibl. Radio, Bibl. Acad. R.S.R şi Bibl.UC. Consultîndu-l, am desprins cîteva idei semnificative.

1. *S-a străduit enorm şi dezinteresat pentru promovarea muzicii româneşti*, orchestrînd piese de mai mică sau mai mare amploare, de la *Altarul Mănăstirii Putna* de C. Porumbescu şi *Bagatela* de Scărlătescu, pînă la *liedurile* lui Enescu *pe versuri de Cl. Marot* şi lucrările compozitorilor contemporani.

A preţuit *creaţia înaintaşilor muzicii noastre corale*, conferind versiuni orchestrale pentru o seamă de coruri de G. Dima, Gh. Cucu, T. Brediceanu, S. Drăgoi, I. D. Chirescu, etc.

Pe *tinerii*, pe atunci, *compozitori* i-a sprijinit în orchestrarea lucrărilor. Aşa de pildă pe Constantin Palade, Nina Cassian etc.

2) *A îmbogăţit literatura simfonică orchestrînd lucrări din repertoriul universal*. Spre exemplu o *Gavotă* de Glück, *Carnavalul* de Schumann, *Actul II*

din *Coppélia* de Delibes, apoi *Valsurile* de Brahms, *liedurile* de Schumann, Rachmaninov, etc. etc.

3) În majoritatea cazurilor, orchestraţiile au fost realizate pentru o anumită *ocazie* — ca lucru de comandă — şi interpretate imediat, ceea ce i-a înlesnit orchestratorului verificarea sonoră a concepţiei şi i-a dat posibilitatea — cum se spune în termeni familiari — „să-şi facă mîna". Ele tratează în general *problematica ansamblului acompaniator*, menit să susţină corul sau solistul vocal.

4) *Aria largă de cuprindere* a preocupărilor sale se extinde de la orchestrarea unor piese instrumentale sau vocale, de muzică de cameră sau corală, pînă la cîntece de muzică uşoară, muzică de film etc.

5) *Măiestria* i-o surprindem corelînd-o cu capacitatea de a se încadra „în stil", de a-i înţelege substanţa expresivă şi a-i reliefa în mod adecvat particularităţile. Căci valoarea orchestrală intrinsecă este chemată să creeze o fuziune între aspectul pictural şi esenţa muzicală, să contribuie la conturarea formei arhitectonice, a parametrului intensităţii şi dinamicii, să participe într-un cuvînt la re-crearea partiturii.

Se vădeşte astfel complexa formaţie de muzician a lui Rogalski, pe care amplele cunoştinţe general-artistice şi teoretice l-au consacrat printre cei mai eruditi muzicieni ai ţării noastre.

* * *

Cunoaşterea perfectă a resurselor tehnice şi expresive ale ansamblului simfonic, fantezia şi rafinamentul distribuirii culorii sonore, l-au impus pe Theodor Rogalski printre cei mai de seamă orchestratori români.

Discipol al lui Maurice Ravel, unul dintre strălucitii orchestratori ai veacului nostru, Rogalski a deprins meşteşugul acestei arte sub cele mai diverse şi mai subtile ipostaze, afirmîndu-se el însuşi drept un maestru în materie.

La noi în ţară şi George Enescu, Paul Constantinescu, Mihail Jora, Marţian Negrea etc. au stăpînit la un înalt nivel artistic acest compartiment al exprimării muzicale, dar ei au fost în primul rînd compozitori şi au inserat paleta cromatică în sfera atotcuprinzătoare a creaţiei.

Theodor Rogalski, prin pasiunea sa, dedicîndu-se adesea în exclusivitate orchestrării lucrărilor confraţilor săi, prin rafinamentul la care a ajuns, a detaşat şi întemeiat statut de sine stătător culorii sonore.

Datorită lui numeroase compoziţii s-au putut confrunta cu sala de concert, datorită lui s-a înfiinţat la Conservator catedra de orchestraţie, separată de cea de compoziţie.

Sub competenta sa îndrumare s-au format o seamă de compozitori contemporani, consacraţi astăzi în creaţia muzicală românească. Amintim dintre aceştia pe Mircea Basarab, Nicolae Beloiu, Anatol Vieru, Mircea Chiriaç, Miriam Marbé, Ştefan Niculescu etc. Prin ei meşteşugul artei lui, Theodor Rogalski îşi afirmă perenitatea, contribuind la îmbogăţirea literaturii muzicale cu noi soluţii creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

BARANGA, Aurel, *Timbru Rogalski*, în: *Viața culturală a Capitalei*, București, februarie, 1974, p. 7.

BELOIU, Nicolae. *Considerații asupra orchestrației dansului simfonic românesc*, în: *Muzica*, București, VII, nr. 9, 1957, p. 23.

BERGER, W. G. *Ghid pentru muzică instrumentală de cameră*, București, Ed. muz., 1965.

BERLIOZ, (Hector) — STRAUSS, (Richard). *Instrumentationslehre*, Leipzig C. F. Peters, 1955.

CHIRESCU, I.D. Referat comemorativ Rogalski / ținut la Conservatorul „C. Porumbescu" în 1954.

COSMA, Viorel. *Muzicieni români — Lexicon*, București, Ed. muz., 1970.

CUCLIN, Dimitrie. Scrisoare către Alexandra Rogalski, datată București, 24 oct. 1969.

DUMITRESCU, Ion. *În amintirea lui Theodor Rogalski*, în: *Muzica*, București, nr. 3, 1957.

HOFFMAN, Alfred. *În amintirea unui eminent muzician român*, în: *Muzica*, București, nr. 1—2, 1955.

PANDELESCU, J. V. *„Trei dansuri românești" de Theodor Rogalski*, în: *Muzica*, București, nr. 3, 1954.

Scanned with OKEN Scanner

Dana Camil

Henri Dutilleux
Schiță de portret stilistic

„Dacă ceea ce ai de spus nu e mai frumos decît liniștea, taci". Sînt cuvintele unui înțelept al anticii Chine, dar se aplică uimitor de bine, parc-ar fi fost deviză de viață, la creația compozitorului francez contemporan Henri Dutilleux. Paradoxală situația acestui creator de mare forță și elevație, apreciat și iubit atît de public cît și de critică, atît în țara sa cît și în multe părți ale lumii — și totuși, două cărți mari și groase care-și propun să facă o trecere în revistă destul de amănunțită a artei sunetelor în veacul nostru, căci se intitulează *Muzica secolului XX*[1], îl au în vedere probabil la „și alții". Vom avea dubii mai curînd asupra probității și competenței acelor autori, decît asupra valorii lui Dutilleux — pentru că după ce-i cunoști muzica și i-o aprofundezi, nu te mai poți îndoi decît eventual ca să-ți demonstrezi ție însuți că gîndești. Muzica lui Dutilleux face parte din marea muzică a veacului, este o mare muzică de substanță, nu ultra-modernă, ci sintetică, cumulînd tehnici și elaborări structurale uneori savante în scopul exclusiv al comunicării. Scopul este desigur general, dar nu toți reușesc să-l atingă. Dutilleux zămislește solitar, pînă se convinge că ceea ce a spus poate deveni mai frumos decît tăcerea.

---

[1] Ewen, David, *The World of Twentieth Century Music*, New-Jersey, Prentice Hall Inc., 1969 și Hansen, Peter, *An introduction to Twentieth Century Music?* Boston, Allyn & Bacon, Inc., 1967

Scanned with OKEN Scanner

Asocierea cu fraza sapientială chineză ne aparţine şi este, poate, întîmplătoare. Dar dacă vrem să găsim oricînd un cuvînt potrivit, sau o stare potrivită pentru Dutilleux, trebuie să le căutăm în Baudelaire. Atracţia pe care marele poet a exercitat-o asupra compozitorului ar fi, chiar în sine, un impuls pentru apropierea artei lor, dacă alte numeroase corespondenţe n-ar face-o deja evidentă. În nevoia de singurătate şi evaziune spre lumea impalpabilă a visului, Dutilleux se alătură invitaţiei la călătorie a lui Baudelaire. De asemenea, într-o deplină concordanţă de idei asupra noţiunii de Absolut şi Frumos în artă, şi în credinţa pe care o au amîndoi în „munca răbdătoare şi magia cuvîntului potrivit". Dintr-o trăsătură de condei, poetul conturează polaritatea muncă—inspiraţie, pe care le pune în balanţă, în echilibru. Dutilleux înclină balanţa înspre partea muncii, dar o face şi dintr-o deosebită pudoare în dezvăluirea actului creator, caracteristică omului şi artistului. El spune: „Nu-mi place cuvîntul inspiraţie, cred în lucrul cotidian, de prospecţie, lucru conştient, lucid, artizanal, căruia trebuie să i se dedice solitar, muzicianul timpurilor noastre, pătrunzînd pas cu pas într-un domeniu care nu-i aparţine decît lui. Partea de mister care însoţeşte întotdeauna această căutare scapă uneori controlului său. Poate că aceasta este inspiraţia"[2]. Poetul o denumea „mecanism celest".

Se încearcă deseori interpretarea, măcar parţială, a mesajului unui creator prin viaţa sa: însă viaţa lui Dutilleux nu oferă posibilităţi de această natură. Aparent, nici un eveniment fundamental nu i-a marcat drumul parcurs, fără cotituri. Pentru acest muzician integral, nimic nu contează, decît muzica, muzica pură şi aproape dematerializată, pînă la gradul cînd poate să pară ruptă complet de viaţă. Ne putem gîndi serios dacă stilul lui Stravinski din prima perioadă de creaţie ar fi fost acelaşi fără întîlnirea cu Serge Djaghilev şi comenzile acestuia, fără contactul cu lumea atît de colorată şi mozaicată a baletelor ruse, care au făcut epocă la Paris la începutul veacului. Ne putem întreba de asemenea dacă Bartòk ar fi fost acelaşi, pentru muzică, fără acea revelaţie, pe care n-a avut-o de la început, a folclorului (mai ales cel românesc), urmată de cercetarea sa aprofundată, al cărei rezultat a fost o operă cu seve total noi, pentru că a contat maniera de abordare a folclorului, sublimarea esenţelor sale. Asemenea determinări concrete, specifice, lipsesc din viaţa compozitorului francez. Determinările sale sînt doar interioare — structura sufletească, experienţa de viaţă, dar mai ales de gîndire, muzica sa fiind intens spiritualizată.

Dutilleux este un poet şi un filozof, mult mai rar un plastician, deşi muzica lui este deseori plină de plasticitate. Dar nu este plasticitatea lui Stravinski, care ţi se impune şi te copleşeşte, care te prinde în vîrtejul ei de culori şi te integrează total — este o plasticitate a sugestiei, a nuanţei, care implică oarecum detaşare, acea distanţă necesară contemplării, este poate cea mai pur muzicală plasticitate, gîndită ca un concept aplicabil tuturor artelor. Exact aşa cum simboliştii proclamau ca pe o condiţie chiar în sine muzicalitatea versului — şi vom mai avea deseori ocazia să subliniem paralela între muzica lui Dutilleux şi ideile simbolismului poetic, extrase desigur mai ales din Baudelaire. Nu e vorba de o sursă de inspiraţie, ci de un mod comun de gîndire, indiferentă fiind perspectiva temporală, pentru că aceste

[2] Mari, Pierette, *Henri Dutilleux*, Paris, *Hachette littérature*, 1973, p. 9

Scanned with OKEN Scanner

idei sînt perene. Un mod comun de a vedea lumea, și de a o transpune artistic, fiecare cu mijloacele sale specifice. Și dacă se întîlnesc în timp, este și pentru că avem de-a face cu o tradiție franceză în artă și gîndire, iar Dutilleux este adeptul unei arte naționale, dar văzută tot pe linia generală a conceptelor, nu pe cea a unei apartenențe etnice foarte pronunțate. De aceea nu vom întîlni la el nici un fel de surse folclorice (care și așa sînt mai rare în muzica franceză, ci se îndreaptă deseori către melodiile altor popoare pentru a colora discursul muzical).

Se vorbește despre clasicismul lui Henri Dutilleux[3]. Într-adevăr, totul, în viața și opera sa, este armonie, măsură, metodă, ordine și claritate, dar și „mecanism celest". Este un clasicism structural, o determinare psihologică deci, dar și vocea puternică totuși a tradiției care ne demonstrează că nimic nu se schimbă total și ireversibil și că deseori se recurge la fibrele subterane și mai puțin aparente prin care această tradiție își manifestă puterea de a capta. Receptivitatea cu care compozitorul își deschide spiritul către experiențele cele mai îndrăznețe — cu condiția ca ele să rămînă în domeniul unei elaborări gîndite — îi îmbogățește limbajul și invenția. Dutilleux spune într-un interviu: „În zilele noastre, muzicienii sînt urmăriți de ideea de a se îndepărta de «*déja vu*», de «*déja entendu*», chiar prin formă și prezentare, și pentru că sîntem la hazard, prin muzică aleatorică. Găsesc că este bine, chiar dacă uneori cădem într-un fel de dadaism muzical; primul care să asiste la toate experiențele, căci ele pot stimula, la muzician, implusul creator, care deseori se va manifesta în cu totul alt mod, căci este necesar ca un muzician să aibă curiozitatea oricărei invenții."[4]

El însă nu și le însușește decît după ce le filtrează prin prisma propriei concepții, asimilînd și nu folosind. Rezultatul este o artă de sinteză, neîncadrabilă în vreo direcție concretă, profund originală fără a afișa vreodată ostentativ originalitatea. Departe de Dutilleux căutarea efectului, chiar de cea mai bună calitate și departe de el dorința de a inova doar de dragul inovației. Ideea și apoi imaginea îl călăuzesc — de aici extrema generalitate a operei sale. O veșnică sondare a universului, naturii, omului, niciodată aproape o temă particulară, definită concret, nici măcar atunci cînd, în concertul pentru violoncel și orchestră „*Tout un monde lointain ...*" („*O lume de departe*") pune motto-uri din versurile lui Baudelaire înaintea fiecărei părți, sau cînd le dă titluri, așa cum se întîmplă și în „*Métaboles*" („*Metabole*"). Este vorba de sugestie, de o fină direcționare a gîndirii creative a receptorului spre domeniul dorit — o sugestie de stare, de atmosferă, pentru a da mai ușor frîu liber improvizației asociative a auditorului. Este o metodă pentru a nu cădea într-un abstract total, care poate anihila sensibilitatea — astfel, arta sa fortifică legătura pe care o are cu umanitatea, impunînd o exigentă lege a căutării perfecțiunii.

Pentru că o asemenea lege îi dirijează fără îndoială activitatea creatoare. Este cunoscută exigența compozitorului care a ajuns pînă la a-și retrage partituri scrise cu 25 de ani în urmă, pentru că nu mai era mulțumit de ele, pentru că nu constituiau „adevărata sa muzică", după cum se exprimă el însuși. Autenticitatea este scrupulul său suprem și se dovedește a fi un cartezian convins (deși atît de aproape de simboliști), aderînd probabil la un adagiu

---

[3] Idem, ibidem, pag. 12

[4] Rostand, Claude, *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Paris, Librairie Larousse, 1970, pag. 82

Scanned with OKEN Scanner

al celebrului filozof: „Pentru a ajunge la adevăr trebuie, măcar odată în viaţă, să te desprinzi de toate părerile pe care le-ai primit şi să reconstruieşti din nou, de la bază, întreg edificiul cunoştinţelor tale". Dutilleux nu marchează un asemenea moment radical, ci are grijă să epureze continuu, constant, sistemul său de toate elementele exterioare, care nu-i aparţin prin proprie elaborare. Chiar dacă concluzia la care poate ajunge uneori a mai fost spusă de cineva înainte, relaţia inversă prin care ea se naşte o validează, în sistemul propriu, ca posibil fapt artistic. Demersul său este întrucîtva similar cu cel al lui Bartók — totdeauna din interior către exterior, ajungînd independent de alţii la rezultate novatoare. Singurătatea creatorului este în acest caz o condiţie aspră, dar şi o necesitate: „Cred că un artist poate să trăiască solitar chiar dacă trebuie să rămînă permeabil, la ceea ce se întîmplă în jurul său: permeabil, desigur, dar invulnerabil"[5], spune Dutilleux. Această invulnerabilitate îl face să fie ferit de orice epigonism: de formaţie academică foarte solidă, el eludează orice academism din momentul ieşirii din şcoală. Încă tînăr cînd mişcarea serială se impunea cu forţă şi amploare, nu este tentat să adopte artificial un limbaj pe care nu-l simte făcut pentru el, dar din care extrage şi asimilează anumite elemente ce vor apărea şi-n creaţia sa. În felul acesta, Dutilleux a ajuns să fie, alături poate doar de Messiaen (care este aproximativ de aceeaşi vîrstă), una din personalităţile cele mai marcante ale generaţiei sale în muzica franceză contemporană.

Forţa pe care Dutilleux o găseşte în singurătate este cea necesară unei elaborări lucide, lente, meticuloase, specifice modului său de a concepe actul creator. Împunîndu-şi prin proprie voinţă normele draconice ale unei munci puse continuu sub semnul unor mistuitoare întrebări, compozitorul n-a scos la iveală decît un număr redus de lucrări (luîndu-le în considerare doar pe cele pe care le-a păstrat el şi nu le-a scos din circuit). Întinzîndu-se pe o perioadă de 25 de ani (cercetarea noastră se opreşte cu zece ani în urmă, în 1973, din lipsă de alte documente sonore sau scrise), aceste creaţii jalonează însă istoria muzicii franceze din sec. XX şi fiecare din ele reprezintă un fapt artistic total împlinit, dus pînă la ultimele consecinţe, fără fisură. *Sonata pentru pian* (1948), baletul „*Le Loup*" (*Lupul*, 1953), *Simfonia I* (1951), *Simfonia a II-a* „*Le Double*" (*Dublul*, 1959), „*Metabole*" pentru orchestră (1964) şi concertul pentru violoncel „*O lume de departe ...*" (1970), sînt lucrările care au supravieţuit necruţătoarei auto-analize a creatorului lor — dar sînt şi puncte de reper în marea muzică a secolului XX. Exigenţa lui Dutilleux se dovedeşte astfel a nu fi fost vană şi îl înţelegem pe compozitorul care, după cum spunea un alt mare francez, „se resemnează doar la capodopere".[6] Creatorul îşi oferă timp îndelungat pentru fiecare lucrare şi face asta chiar din pornire, declarînd: „Atunci cînd trăiesc cu o operă, ea mă bîntuie şi nu doresc să o părăsesc prea repede. Vreau s-o epuizez. Este în temperamentul meu."[7]

Această nevoie de epuizare, de extragere a tuturor sensurilor posibile dintr-o idee, devine la el, dintr-o caracteristică a modalităţii de lucru, un element de stil care conduce la folosirea preponderentă a tehnicii contrapunctice, a sistemului generativ ciclic, desigur preluat analog şi nu strict din

---

[5] Mari, Pierette, op. cit. p. 21

[6] Barthes, Roland, în Mari Pierette, *op. cit.* p. 61

[7] Idem, ibidem, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

tradiția franceză atît de bogată în acest sens. Dar este și rezultanta unei alte determinări, spațiale dar și interioare, și anume cunoașterea aprofundată a școlii renascentiste franco-flamande, cunoaștere datorată mai ales originii nordice a lui Dutilleux, și a unei mai intense asimilări în acea zonă a Franței a creației unor Obrecht, Ockeghem, Villaert. Compozitorul este însă atras la ei de mecanismele reușitei, iar nu de jocul manierist — de rezultatul artistic viu, iar nu de încifrarea superioară, dar poate gratuită, specifică manierismului acelui veac. Dutilleux cultivă o artă a contrastelor și a alternanțelor, dar echilibrul pe care-l caută între elemente provine atît dintr-o înclinație naturală cît și dintr-un raționament meticulos. Nu degeaba consideră el că operele capitale ale veacului nostru în muzică sînt *Pélleas și Mélisande* de Debussy, și *Sacre du printemps* al lui Stravinski. Din sinteza acestor tipuri de opțiuni se naște și creația sa. Dar zămislirea are loc în taină, cu o discreție absolută și cu condiția singurătății privită ca o necesitate, nu o povară. Cum spune plastic Mari Pierette: „Nici o intruziune exterioară nu trebuie să tulbure fluxul unei interiorități bătute de toate valurile actului creator. Devenirea sa perpetuă poate în orice clipă să lase să apară la suprafață diamantul autentic ce nu așteaptă — pentru a se naște la viață și a-și lua locul într-o formă muzicală proprie — decît să fie sesizat de vigilenta conștiință a celui care și-a asumat geneza lui."[8]

Dutilleux nu este un mare deschizător de drumuri — este însă un mare continuator de drumuri mari, pe care nimeni n-a mai știut să le urmeze cu atîta demnitate și originalitate, fără a avea căderi, contradicții cu sine însuși, deturnări de la scopul propus. Dutilleux are în mod evident un ideal, și este poate singura fantasmă care bîntuie acest spirit echilibrat și totuși predispus spre evaziuni discret reprimate — iar idealul său este o muzică de substanță, în primul și singurul rînd, o muzică pătrunsă de întrebări majore și nu neapărat dispusă să dea răspunsuri pe care să le considere unice. Întrebarea, îndoiala și gîndirea sînt esențiale, și iată că îl descoperim din nou cartezian, nu din declarații, ci din deducții asupra creației.

*
* *

Stilul lui Dutilleux se naște din interacțiunea semnificațiilor cu o tehnică componistică matură și îndelung chibzuită, dar maleabilă, transformîndu-se dar păstrîndu-se recognoscibilă cu fiecare lucrare scoasă la iveală. Un fir conducător ar putea fi principiul variațiunii continue, alături de dezvoltările de tip simfonic. Variația continuă dă senazația instabilității, agitației unei suprastructuri așezate însă pe o bază foarte solidă, constantă, principiul îi este compozitorului interior, dar și ales în mod rațional, printr-o lucidă detașare, ca unic posibil pentru exprimarea reală și totală a ideilor și personalității creatorului. Sînt veșnicele sale interogații, neliniști, cărora însă cele cîteva adevăruri fundamentale pe care probabil le deține și de care nu se îndoiește le conferă un teren stabil și mai ales fertil. Acest teren ne arată atît că întrebările își au rostul, că ele pot duce undeva, cît și că neliniștile nu vor ieși niciodată din starea de echilibru pentru a ajunge în zonele patologicului. Care nu este un termen atît de peiorativ în artă, dar este absolut inaplicabil în cazul lui Dutilleux.

[8] Idem, ibidem, pag. 93.

Scanned with OKEN Scanner

Principiul variației continue îi oferă compozitorului și posibilitatea de a surprinde mișcarea în esența ei; și este evident pentru noi că, la fel ca și Enescu, el consideră că muzica este „acțiune" și nu „stare". Dar că trebuie să „inducă" stări în receptor. Mișcarea, continua transformare micro și apoi macro-structurală a materiei sonore îl fascinează pe creator; și am putea spune că acestei mișcări îi este dedicată lucrarea „*Metabole*" pentru orchestră, alcătuită din cinci piese strîns legate între ele, compozitorul interzicînd cu desăvîrșire ca ele să se cînte separat. Ar fi într-adevăr de neconceput, pentru că prin distrugerea unității s-ar distruge și sensul. Mișcarea continuă pare să fie condusă după legile dialecticii hegeliene: teză, antiteză, sinteză, dar trecerile între polarități se fac tot prin tranziții treptate și acesta este punctul în care, printr-o concepție despre muzică — ba chiar mai concret, despre această lucrare — se dezvăluie, în mod conștient sau nu, o concepție despre viață. Compozitorul însuși consideră „*Metabole*-le" ca pe o etapă importantă în creația sa, și am putut vedea de ce.

Semnificația titlului lor poate fi interpretată în mai multe feluri — și contează aceste interpretări, pentru că ele conduc la aceeași concluzie. În teoria muzicală a grecilor antici, „metabolele" erau un fel de modulație, mai precis trecerea dintr-un mod cu tetracorduri conjucte într-unul cu tetracorduri disjuncte sau invers. În retorică „metabola" este repetarea aceleiași idei cu termeni diferiți, sau o figură de stil, care constă în folosirea într-o parte secundă a frazei, a unor cuvinte apărute în prima parte, dar cu scopul de a modifica sensul general; și în final, în fiziologie metabolismul este transformarea chimică lentă și progresivă, care determină schimbarea de natură a elementelor. Iată patru variante posibile care ne duc la aceeași idee: încercarea de surprindere a mișcării calitative, care metamorfozează, în chiar esența sa, smulgerea secretului acestei esențe, dar nu prin explicarea lui, chiar față de sine însuși, ci prin asimilarea lui. Căci fără a cunoaște chiar, Dutilleux este fără îndoială din cei care ar spune:

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Și nu ucid / cu mintea
Tainele ce le-ntîlnesc în calea mea ...
Așa îmbogățesc și eu întunecata zare
Cu largi fiori de sfînt mister
Și tot ce-i ne-nțeles se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
Sub ochii mei
Căci eu iubesc
Și flori, și ochi și buze și morminte"[9].

Iată o nouă asociere cu lumea poeziei, ce ni s-a impus, aproape fără voia noastră.

Sînt asocieri de care compozitorii se feresc de cele mai multe ori, pentru a nu fi cumva acuzați de intenții programatice sau ilustrativiste, acolo unde ei nu le-au avut, pentru a nu da cumva întîietate unui text existent sau imaginar, asupra muzicii. Dar sînt uneori temeri exagerate și ele se nasc, poate, în acei compozitori care nu cred îndeajuns de puternic în independența și viața expresiei muzicale pe care sînt capabili să o zămis-

[9] Blaga, Lucian, *„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"*, în *Poemele luminii*, Buc., Ed. pentru literatură, 1968, p. 3

Scanned with OKEN Scanner

lească. Dutilleux nu se teme de aceste asocieri — el cheamă foarte des spiritul baudelairian în însoţirea cu propriile gînduri, pentru a le conferi plasticitatea şi misterul poeziei. Această categorie a misterului, prin excelenţă simbolistă, caracterizează şi muzica lui Dutilleux, în pofida clarităţii şi ordinii sale superioare. Este acel tip de mister, acea taină de care vorbeşte şi Blaga, care nu trebuie descifrată raţional, prin cunoaştere luciferică, ci însuşită prin adîncire, prin trăire cognitivă.

Alegîndu-şi unitatea de concepţie în muzică, creatorul demonstrează şi concepţia sa despre unitatea lumii, întru mister şi ordine, şi a actului creator ca manifestare primordială a individului:

„Natura este-un templu ai cărui stîlpi grăiesc
Şi scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceaţă,
Prin codri de simboluri petrece omu-n viaţă
Şi toate-l cercetează cu-n ochi prietenesc.

Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare,
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adînc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet, se-ngînă şi-şi răspund.“[10]

Aceste versuri care au devenit practic manifestul poetic al simbolismului, exprimă la fel de bine gîndirea lui Dutilleux, aşa cum i-o intuim din creaţie, dat fiind faptul că el nu a oferit prea multe declaraţii, mai ales de natură atît de generală. Şi nu este vorba de adoptarea unei idei, ca un fel de deviză de viaţă, şi această idee ar fi găsit-o la Baudelaire, este vorba de acel caz cînd spui că nu citezi, ci recunoşti ceea ce-ţi aparţine şi ţie, este vorba de o regăsire, de o împlinire prin ceea ce a gîndit şi a concretizat un alt mare spirit, la fel cum Wagner s-a regăsit în Schopenhauer, pe aceeaşi lungime de undă a gîndirii.

Apropierea cea mai explicită de lumea poeziei baudelairiene o face însă compozitorul în *Concertul pentru violoncel şi orchestră* dedicat lui Mstislav Rostropovici (altă întîlnire fertilă în drumul lui Dutilleux) şi care primeşte chiar un titlu aparent programatic: *„Tout un monde lointain, absent, presque défunt ...“* vers emblematic din poezia *Părul* a lui Baudelaire, a cărei traducere ar fi: „O lume de departe, pierdută, moartă-aproape ...“ Versul se vrea un *motto* pentru întreaga piesă, şi nu un titlu propriu-zis, un fel de — nu

---

[10] Baudelaire, Charles, *„Corespondenţe“*, (trad. Al. Philippide), în *„Florile răului“*, Bucureşti, ed. Minerva, 1978, p. 14
var. originală:

„La Nature est un temple ou de vivants pilliers:
Laissent parfois sortir de confuses paroles
L'homme y passe à travers des fôrets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme des longs echos qui de loin de confondent
Dans une ténebreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se repondent.“

Baudelaire, Charles, *Correspondances dans Les Fleurs du Mal*, Leipzig, Ernest, Rowohlt, 1911, p. 20

„Lăsaţi" ci „Asumaţi-vă orice speranţă, voi ce intraţi !". Ideea de *motto* se păstrează pe tot parcursul concertului, cele cinci părţi cîntate ca şi în *Metabole* fără întrerupere, strîns legate între ele, dar contrastante ca stare, primind la rîndul lor un *motto* din Baudelaire. Aceste versuri joacă de fapt rolul unui liant al meditaţiei receptorului, generată de muzica pe care-o ascultă; joacă de asemenea un rol în stimularea imaginaţiei interpretului, rol întregit şi de titlurile părţilor. Cele cinci *motto*-uri par să urmeze etapele unei reverii asociative, din aproape în aproape, ultimul are din nou o funcţie concluzivă. Redescoperim deci o construcţie şi mai ales o concepţie globală asemănătoare celei din *Metabole*. Versurile sînt prea sugestive pentru a nu le cita: partea I, *Enigmă* — „Şi în această natură stranie şi simbolică[11]" ... În partea I se propune tema generatoare a întregii lucrări, mai precis celulele generatoare, căci se vor dezvolta deseori independent. Partea a-II-a, *Privire*

„Dar ele n-au puterea ce-o are doar veninul
Din ochii tăi, din ochii tăi verzi,
Lac unde-n tremur chipu-mi, stînd răsturnat, îl pierzi ..."[12]

Incantaţia extraordinară a acestor versuri este cea care va genera o melopee de mare forţă expresivă. Partea a-III-a, *Furtuni*:

„Lac de abanos, în tine-i o furie-ntreagă
De steaguri, de catarge, de bărci şi lopătari ..."[13]

Este partea cea mai colorată şi diversă, cu funcţie dezvoltătoare. Partea a-IV-a *Oglinzi* —

„Inimile noastre, facle minunate
Pîn'la fund vor arde cu suprem avînt
Şi-n oglinda minţii noastre-ngemănate,
Focul pîn'la capăt va trăi răsfrînt."[14]

duce principiul reflexiei pînă la ultimele consecinţe structurale: muzica fiind însă în mod evident anterioară asociaţiei poetice. Şi ultima parte, *Imn*

„Dar vocea mă alină spunîndu-mi că nebunii
Au vise mai frumoase ca înţelepţii toţi."[15]

---

[11] Idem, ibidem, *Poemul XXVII*, var. originală:
„Et dans cette nature étrange et symbolique ..."

[12] Idem, ibidem, *Otrava*, var. originală:
„Le poison qui découle
De tes yeux verts, de tes yeux verts,
Lacs ou mon âme tremble et se voit à l'envers ..."

[13] Idem, ibidem, *Părul*, var, originală:
„Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve,
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts ..."

[14] Idem, ibidem, *Moartea amanţilor*, var. originală:
„Nos deux coeurs sont deux vastes flambeaux,
Qui reflechiront leur double lumière,
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux ..."

[15] Idem, ibidem, *Vocea*, var. originală:
„Garde tes songes: les sages n-ont pas d'aussi beaux que les fous "

Scanned with OKEN Scanner

concluzivă, cumulează sintetic toate elementele, de semnificaţie şi structurale, ale concertului. „*O lume de departe ...*“ este o operă de mare profunzime, evocatoare şi tulburătoare, impregnată de o vibrantă şi misterioasă poezie, prin care Dutilleux se relevă a fi alesul, traducătorul sau re-creatorul, (mai bine-zis) al universului oniric baudelairian dar şi propriu, acest univers oniric a cărui prezenţă în lucrare este în acelaşi timp impalpabilă şi insistentă. Asumîndu-şi dificultatea şi riscurile de a pune în ecuaţie două limbaje despre care prea mulţi au considerat că se pot uşor ilustra unul pe celălalt, (şi de aici pînă la ideea de a înlocui poate să nu mai fie decît un pas) — Dutilleux dovedeşte că o artă sinestezică nu impietează cu nimic asupra capacităţii independente de expresie a fiecărui element în parte. În concepţia sa, violoncelul trebuie să aibă o funcţie de relaţie, de medium între universul baudelairian şi lumea sonoră, pentru tot ceea ce se identifică ideii de evaziune, acea reverie totuşi asociativă despre care vorbeam. Evaziunea este însă pur interioară, pur imaginativă — un îndemn pînă la urmă, un „Cunoaşte-te pe tine însuţi“ referitor mai ales poate la lumile misterioase ale subconştientului sau chiar inconştientului. În ultimă instanţă, o căutare a universalului prin intermediul eului dezgolit şi lăsat să vibreze.

Atracţia spre lumea poeziei se completează pe undeva, dar într-o mai mică măsură în cazul lui Dutilleux, cu cea spre mit, interpretat însă dintr-o altă perspectivă. O singură tentativă face compozitorul pe această direcţie, şi anume în baletul *Lupul*, creat la comanda companiei „*Les Ballets de Paris*“ a lui Roland Petit, pe un libret de Jean Anouilh şi Georges Neveux. Este o poveste ciudată, o reeditare a mitului „frumoasei şi bestiei“, într-un context cvasi-oniric, în care elementele magice, fabuloase dar şi general umane se împletesc. În chiar ziua căsătoriei sale, un tînăr uşuratic fuge cu o ţigancă. Cu complicitatea unui dresor de animale. El o convinge pe tînăra mireasă că logodnicul său a fost transformat în lup. Ea pleacă deci alături de cel care crede că este soţul său. Dar încet-încet va descoperi că animalul este un lup adevărat. După ce trece prima spaimă, ea se simte atrasă de această fiinţă care, invers decît oamenii, este incapabilă de slăbiciune şi minciună. Astfel încît atunci cînd sătenii, avertizaţi, vor porni vînătoarea după lup, ea îl va apăra şi va muri alături de el.

Recunoaştem în acest subiect lumea fascinantă a bîlciurilor şi saltimbancilor, privită dintr-un unghi mai grav, lume ce a atras compozitorii încă de la începutul veacului, mai ales în contextul baletelor ruse la Paris. Şi dacă ne gîndim că, în fond, drama lui Petruşka al lui Stravinski, nu este mai puţin autentică, chiar dacă este mult mai ascunsă sub o mască a derizoriului, vom descoperi la Dutilleux, cu baletul *Lupul*, o continuare a unei tradiţii mai speciale, nu atît franceze, cît pariziene, cu tot ce însemna element de eterogenitate etnică în Parisul acestui început de veac. De aici, elementele cele mai diverse puse laolaltă, o eterogenitate care nu mai este un defect, este culoare, masca ce ascunde drama, amprenta Parisului zis „vesel“ care îşi conştientizează însă dramele etern umane. Depărtarea în timp de această perioadă (baletul este scris în 1953), face ca atmosfera lucrării lui Dutilleux să fie mai sumbră, tensionată, expresia mai contorsionată. Asumarea tragismului se face cu mai multă deschidere şi sinceritate. O concepţie simfonică, bazată pe o idee conducătoare, prelucrată, ca de obicei, pe principii variaţionale, duc la o lucrare unitară şi elaborată, de o expresie frustă, de mare putere de sugestie, fapte

Scanned with OKEN Scanner

care l-au determinat pe compozitor să păstreze acest balet în lista creațiilor pe care și le acceptă.

Alături de principiul variației continue, privit ca manifestare concret-muzicală a unei concepții despre lume și viață, alături de interferențele cu lumea poeziei și mitului, în care elementul oniric are ponderea cea mai mare, o altă caracteristică a stilului muzical și implicit a gîndirii (și ecuația se poate transcrie și invers) compozitorului este căutarea unui echilibru prin alternarea contrastelor ce își pierd treptat duritatea opoziției, pînă la găsirea unui numitor comun. Avem deci de-a face cu o gîndire dialectică, ce conduce la o artă veșnic bipolară și veșnic în căutarea polului unificator. Clasicitatea structurii sale îl face uneori să reușească a dobîndi acest echilibru, care poate să fie o concluzie sau poate să fie doar un repaos în lupta contrariilor. Și așa cum celelalte elemente stilistice esențiale, deși se întîlnesc în întreaga creație, se demonstrează cel mai bine prin *Metabole* și respectiv concertul *O lume de departe...*, aceasta din urmă își găsește poate cea mai specifică întruchipare în *Simfonia a II-a „Le Double"* (*„Dublul"*). Și cum *„on revient toujours"*, vom reveni la Baudelaire pentru a găsi, poate, imboldul ascuns al acestui titlu ce oferă atîtea deschideri pentru interpretare, de la romantism la psihanaliză: „Dublul meu este în cauză: aici, o voluptate și dincoace, remușcarea mea; aici, cel care este fără a fi vrut să fie și dincolo, cel care nu vrea să fie?"[16] — spune poetul francez, condensînd o dilemă etern umană. O altă componentă a ideii se pare că a fost și contactul, anterior probabil datorat doar reproducerilor, cu marea frescă pe lemn a lui Gaugain, cu care-și decorase propria colibă din Tahiti, intitulată *„Ce sîntem? De unde venim? Unde mergem?"*. Iar opera nu constituie un răspuns. Asemenea elemente, aparent neimportante, sau în orice caz secundare în raport cu muzica (din punctul muzicienilor de vedere), nu trebuie totuși neglijate, mai ales în cazul lui Dutilleux, a cărui înclinație și dragoste către pictură țin de ereditate — un strămoș al său, Constant Dutilleux, fiind un pictor apreciat din generația lui Corot. Născută sub presiunea unor asemenea întrebări fundamentale, — din soiul celor care răpesc ireversibil liniștea unui om care gîndește, în pofida faptului că e conștient că nu va putea da niciodată un răspuns care să reprezinte adevărul absolut — este normal ca *Simfonia a II-a „Dublul"* să se caracterizeze printr-o mare violență interioară, o tensiune a gîndirii care transpare în fiecare sunet, fără a deveni vreo clipă zgomotoasă sau patetică. „Dacă ne smulge din cotidian — spune muzicologa franceză Giselle Brelet despre această simfonie — este pentru a ne pune față-n față cu *esențialul neobservat* (subl. A.). Și interogația insistentă cu care se sfîrșește o închide asupra acestui mister care este în chiar inima ființei și unde își are rădăcinile muzica lui Dutilleux"[17].

Concret, „dublul" este reprezentat prin cele două orchestre pentru care este scrisă simfonia. O orchestră de cameră de 12 oameni este integrată marii formații simfonice, în căutarea unui efect similar stereofoniei. „Unele tușe sonore — explică compozitorul — emise de orchestra mare, își găsesc echivalența în orchestra de cameră, sau, încă, una din formații se retrage brusc, pentru a nu lăsa loc decît vibrațiilor celeilalte."[18]

---

[16] În Mari, Pierette, op. cit. p. 252.
[17] Idem, ibidem, p. 269.
[18] Idem, ibidem, p. 275.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea contrariilor în luptă este de asemenea caracteristică întregii creaţii, ca o preocupare de fond, pentru că altminteri o putem găsi subînţeleasă, la orice mare artist. Rezolvarea ei, care poate fi şi concluzia lui Dutilleux, o găsim tot într-o frază magistrală a lui Baudelaire: „Libertate şi fatalitate sînt două contrarii: văzute de aproape şi de departe, e o singură voinţă."[19] *Simfonia a II-a*, *„Dublul"* se relevă astfel a fi o muzică în care conceptele de libertate şi determinare îşi pierd treptat funcţiile independente, analizate iniţial separat, pentru a se dovedi în final ca acea unică voinţă, a cărei enigmă nu este de fapt elucidată.

*
* *

Această necesitate interioară a echilibrului se vădeşte în toate compartimentele limbajului său muzical: îl fondează pe legi ale interferenţelor timbrale, cu o grijă permanentă pentru echilibrul armoniei şi al contrapunctului, chiar dacă uneori contrapunctul „îl ia pe dinainte". Şi acest lucru l-am explicat anterior prin cunoştinţele şi studiul aprofundat asupra şcolii franco-flamande. Necesitatea se simte şi în opţiunea sa asupra sistemelor de organizare ale materiei sonore, opţiune ce se caracterizează prin atracţia către sisteme polarizate şi refuzul serialismului ca metodă a dez-ierarhizării sunetelor. Îl foloseşte atunci cînd expresia muzicală o cere şi-n felul acesta îi dă o altă valoare. „N-am putut niciodată să accept în sistemul serial — spune Dutilleux — abolirea oricărei ierarhii, care este principiul său de bază: în propria mea muzică se vor găsi numeroase referiri la această noţiune de ierarhie, prin folosirea notelor-pivot, a pedalelor, a sunetelor obsesive, a temelor de acord care indică faptul că, prin tendinţă naturală, nu mă pot lipsi de aportul unei oarecare polarizări"[20]. De aceea, substanţa sonoră a lucrărilor sale va fi organizată în general pe sisteme modale, libere sau relativ riguros structurate, oscilînd între moduri cu multe sunete şi non-octaviante şi moduri cu puţine sunete construite uneori pe tipul benzilor cromatice, în care contează intervalul delimitator al modului. Unul dintre sunetele modului poartă de obicei şi funcţia de sunet-pivot, apărînd sub formă de pedală, în bas. Înseşi sunetele-pivot din cadrul unei lucrări construiesc de multe ori un mod care-şi are importanţa sa în economia partiturii, sau reconstituie un mod pe care s-au desfăşurat anumite momente esenţiale. Avem şi momente de serialism indubitabil, în partea a III-a *Obsessionel* a *Metabolelor*, spre exemplu, tema ei fiind o serie care va urma modelele clasice deja ale genului, inversiune, recurenţă, etc.

Esenţială în alegerea modurilor nu este atît organizarea lor superioară ci, desigur, capacitatea lor muzicală. Rezultatul este că melodica lui Henri Dutilleux este de o mare expresivitate, nu atît atrage cît impune, şi îşi păstrează întotdeauna forţa necesară coeziunii edificiului sonor. Ceea ce am putea numi fraze muzicale — depăşind desigur înţelesul acestui termen în muzica clasică, unde el reprezintă delimitări destul de riguroase — aceste fraze sînt la Dutilleux de obicei succinte, implozive, foarte bărbăteşti, chiar în momentele cele mai lirice, cum ar fi melopeea violoncelului din partea a II-a a concertului *„O lume de departe ..."*. Conductele melodice, mai ales cele cu valoare tematică formativă, se nasc de multe ori prin succesive configurări,

[19] Baudelaire, Charles, *„Curiozităţi estetice"*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971, p. 192.
[20] În Mari Pierette, op. cit, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

sînt, așa cum spune și Enescu, „un rezultat înainte de-a fi un punct de plecare." Aceste elaborări succesive le fac și oarecum mai familiare auditorului, dar le măresc și forța în momentul apariției integrale, pentru a le conferi importanța tematică care se descoperă odată cu desfășurarea lucrării. Așa se întîmplă spre exemplu cu tema principală din prima parte a *Simfoniei a* II-*a*, „*Dublul*", prefigurată inițial prin primele trei sunete ale sale, ce apar treptat în trei distribuții despărțite prin prima celulă ciclică a simfoniei.

În acest moment putem stabili procedeul de construcție tematică specific lui Dutilleux, și anume sistemul ciclic. Prin adoptarea acestuia, compozitorul se înscrie pe linia mare, a simfonismului francez, linie generată de César Frank, dar care-și are rădăcinile în marea tradiție a simfonismului clasic, căci ce altceva este celebrul semnal de terță din *Simfonia a V-a* de Beethoven, decît celula ciclică generatoare a întregii simfonii? Dar Dutilleux construiește, cum este firesc, propriul sistem ciclic, sensibil diferit de al înaintașilor. Nu mai avem de-a face cu o celulă sau o temă generatoare pentru o întreagă lucrare, care să-și schimbe figura și să apară în diferite ipostaze, toate elementele bazîndu-se însă pe ea. Dutilleux optează pentru o sinteză între principiul ciclic și un tematism liber, sau mai bine-zis, determinat de alte legi decît cele care acționează asupra celulelor ciclice. Acestea din urmă capătă în general rolul rapelurilor relativ fixe, a revenirilor obsesive, variate aproape, întotdeauna, dar niciodată în asemenea măsură încît să nu fie recognoscibile. Ele parcurg întreaga lucrare, se integrează uneori anumitor teme. Pe de altă parte, compozitorul le pulverizează elementele, construiește cu fiecare din ele, dar aceasta mai mult în secțiunile dezvoltătoare.

În afara celulelor ciclice, avem de-a face cu teme relativ de sine stătătoare (elemente ale celulelor apar, dar apartenența lor nu este acuzată), cu funcție formativă pentru partea respectivă, dar care uneori revin și în alte părți, mai mult în finalurile sintetice. Această modalitate nu o vom integra principiului ciclic deoarece el este prea elaborat la Dutilleux pentru a încadra această folosire primară a sistemului, în contextul gîndirii sale evident mult modernizate. Temele independente intră într-un alt sistem de relații, prefigurări sau prelungiri, dezvoltări, decît temele ciclice. Acestea însă jalonează întreg discursul muzical, cu funcția unor embleme precise, asociate aceleiași idei. Spre deosebire de temele de sine stătătoare care apar, după cum am mai spus, de multe ori prin acumulări succesive, temele ciclice își manifestă de la-nceput entitatea și sînt plasate de obicei la deschiderea lucrărilor pentru a-și putea susține funcția conducătoare. Temele de sine stătătoare sînt una sau două, rareori chiar trei pentru o parte, din fragmentele lor se naște fluxul melodic al lucrării.

Principiul ciclic se manifestă cu predilecție la Dutilleux și la nivelul intervalelor, iar intervalul său favorit este fără îndoială cvarta mărită. Ea va constitui axul central al *Metabolelor* ca parte constitutivă a leit-temei lucrării, cît și ca celulă dezvoltătoare principală.

Cvarta mărită va suferi și ea transformări, va deveni uneori perfectă sau micșorată, tot în secțiunile prelucrătoare. În partea a III-a *Obsessionel* spre exemplu, parte în care tema conducătoare nu apare niciodată integral, ci doar rapeluri ale ei, dezvoltările sînt bazate aproape exclusiv pe celula de cvartă mărită în diferite dispoziții, integrată în linii melodice ostinate, în *dégradé*-uri pe acest interval. Prin compensație, părțile în care leit-tema apare integral, beneficiază de dezvoltări mai libere din care doar transpar

Scanned with OKEN Scanner

uneori, sporadic, celulele de cvartă mărită. Tot pe înlănțuiri de cvarte, preponderent mărite, se bazează și primul element motivic al *Concertului pentru violoncel „O lume de departe ...“*

Din cîte se poate vedea, și coborîrea rapidă, cealaltă ramură a arcului construit de fraza violoncelului, prezintă trei secvențe cromatice, la interval de cvartă descendentă. Elementul cvartă, de orice natură ar fi ea, este accentuat cu următoarele apariții, cadența-recitativ introductivă a violoncelului la *Enigme* (partea I) fiind alcătuită din două variațiuni ale temei citate, prezentate monodic (mai precis doar cu punctări complementare ale percuției nedeterminate), variațiuni în care se amplifică pe rînd fiecare element motivic (a,b,c,), exacerbarea lui „a“ făcîndu-se întotdeauna prin prelungirea șirului de cvarte ce se oprește prima dată pe *la*. Mai mult decît atît, după prima variațiune apare o scurtă tranziție sau codetă, în care este inversat intervalul de cvartă, rezultînd cvinte și este inversat și sensul, de data aceasta descendent. În această codetă se află rădăcina temei finalului, *Imn*, care se prezintă ca o înșiruire de cvinte descendente, frîntă într-un loc, urmată de un joc, punctat de pauze, între cvarte și cvinte. Tot pe bază de cvartă mărită este construită și tema părții a IV-a *Oglinzi*, pasul ei definitoriu de început fiind făcut pe acest interval. Tema citată de noi, cadența introductivă a violoncelului, are valoare ciclică, îndeplinind atît funcția de rapel, căci reapare în întregime după partea a II-a, iar elementul „a“ străbate întreaga lucrare, cît și cu funcția de „sursă de energie“, dacă putem spune așa, de matcă a celulelor ce se incorporează altor teme de pe parcursul concertului.

În *Simfonia I* de asemenea, intervalul de cvartă are o importanță mai specială în tema ultimei părți, *Finale con variazioni*.

Și dacă am făcut destul de lungă povestea cvartei la Dutilleux, am făcut-o pentru a demonstra că principiul ciclic, în cazul compozitorului francez, nu se menține doar la nivel de temă sau celulă, ci merge în adîncime, la nivel de interval, — iar cvarta mărită în mod special, se constituie ca un fel de „sintagmă Dutilleux“, așa cum vom mai descoperi și altele și așa cum descoperim și la alți compozitori predilecții pentru anumite figuri melodico-ritmice sau intervale. O altă sintagmă Dutilleux sînt tipurile de formule melodice de aparență tonală, dar în care modul este incert, oscilînd între major și minor. (Ca o paranteză fie spus, pe care poate vom reuși să o dezvoltăm ulterior, întîlnim uimitor de multe corespondențe între Dutilleux și Enescu — sursele unor trăsături sînt însă diferite, dar există și laturi comune, care țin de tradiția franceză.) O astfel de temă de oscilație este de exemplu cea a finalului *Simfoniei a II-a. Dublul*. Caracterul de instabilitate pe care l-ar fi dat oscilația se pierde însă prin impetuozitatea enunțării acestei teme, într-un *tutti* absolut, în nuanță de forte, expusă cu siguranța și claritatea unui *cantus firmus* gregorian, o temă obsesivă, ce revine tot timpul asupra propriilor săi pași pentru a accentua nota-pivot *mi*. Introdusă însă prin *flash*-ul de lumină pe care îl aduce de data aceasta celula ciclică primă a simfoniei, care la început era numai îndoială și neliniște, interogație, va reveni însă la starea originară în finalul simfoniei.

Temele obsesive sînt o altă caracteristică a stilului melodic al lui Dutilleux; ele au o desfășurare previzibilă, oarecum pătrată, cum este cazul temei citate anterior, sau se pot auto-genera pe baza unei dezvoltări interioare neregulate, cum întîlnim foarte des la Stravinski, încît a ajuns să poarte numele de dezvoltare stravinskiană, deși procedeul este preluat de compozitorul

Scanned with OKEN Scanner

rus din melodiile arhaice incantatorii. Dacă vom privi puţin tema pivot din *Metabole*, vom remarca trei elemente constitutive: 1) — nota pivot *mi*, ţinută şi repetată ; 2) — pasul de cvartă mărită ; 3) — umplerea prin ton (doar cu o apogiatură cromatică) a spaţiului generat de cvarta mărită. Succesiunea lor s-ar prezenta astfel: el.1, el.2, el.1 redus, el.2 redus, el.3, el.2 amplificat, el.2 variat ritmic şi repetat, el.3. — aceasta cuprinzînd cele două expuneri ale temei, configuraţia ei păstrîndu-se practic aceeaşi, mai ales în conştiinţa auditorului. Întîlnim în *Sacre du printemps* secţiuni întregi care prin rotarea neregulată, fără lege interioară strictă de compoziţie, a două sau maximum trei elemente, creează caracterul obsedant, fără a deveni însă monotone — în mare măsură, pentru că lezează simţul ritmic în general pătrat al auditorului mediu, prin continua sa asimetrie, şi îl obligă să-şi păstreze conştiinţa trează şi să nu cedeze învîrtirii cu funcţie de incantaţie magică. Şi nu degeaba prima parte din *Metabole* se cheamă *Incantatoire.* Sugestia magică, arhaică, pare să fie dată şi de un bloc responsorial, complementar atacurilor temei, un acord frînt, incisiv şi disonant, pe durata a două treizecişidoimi, care va constitui tot un fel de structură ciclică specifică lui *Incantatoire,* şi revenind în final, din nou asociată temei. Se creează astfel în acest început trei straturi care evoluează dependent, respectiv complementar — un prim strat, o continuitate, leit-tema armonizată ; un al doilea strat, discontinuitate, acordurile frînte sugerînd o percuţie arhaică ; al treilea strat, grundul celorlalte, nota-pivot specifică concepţiei lui Dutilleux, *mi* în cazul acestei prime părţi.

O altă formă tematică specifică creatorului este tema-acord, cu funcţie de jalon, aceste acorduri nefiind de obicei variate decît ritmic, prin augmentări şi diminuări asimetrice. În *Metabole*, un acord de cinci sunete în flageolete la cinci contrabaşi, constituie pivotul armonic, dar şi tematic al părţii a IV-a, *Torpide*, construită pe un schelet exclusiv ritmic întrerupt din cînd în cînd de o linie descendentă agilă, ornamentală, a clarineţilor, construită pe nucleu de cvartă mărită. În concertul *O lume de departe*, elementul tematic secund al primei părţi este un acord major curat, tonal, dar căruia i s-a adăugat o cvartă mărită puternic disonantă *(Si major* cu *mi diez)* şi la care se ajunge printr-un dublu salt de octavă ascendentă, pornind de la cel mai grav sunet al contrabasului cu cinci corzi. Ceva absolut similar se întîmplă şi în *Simfonia a-II-a.*

Am menţionat anterior că Dutilleux foloseşte şi procedee seriale, într-o măsură mult mai redusă însă pe cele luate cu stricteţe. Mai mult preia ideea non-repetabilităţii unui sunet dintr-un anumit mod care nu epuizează totalul cromatic, dar are configuraţia cu care ne-am obişnuit de la „clasicii" serialismului (are o deosebită admiraţie pentru Webern, îi numeşte opera „de o puritate diamantină"), preia modalităţile de travaliu, pe care le foloseşte însă liber. În partiturile pe care le-am avut noi la dispoziţie, două cazuri am întîlnit de serialism propriu-zis, deci de teme-serie cu funcţie formativă în economia părţii. Partea a III-a *Obsessionel* din *Metabole* este construită pe o astfel de serie, expusă în *pizzicato* de un contrabas solo. Această prezentare pointillistă tipică serialismului ortodox de mai tîrziu, alăturată însă atmosferei sarcastice, uşor grotești a părţii, ne trimite parcă spre o intenţie vag ironică. Nu pare să intre ironia în preocupările majore ale lui Dutilleux, dar senzaţia rămîne. Seria urmează transformările tipice metodei: inversarea, recurenţa (doar schiţată), apoi în finalul părţii apare diminuată şi izoritmică

Scanned with OKEN Scanner

în canon la opt voci, în formă directă, la corzi, apoi și mai mult diminuată în canon la două voci la clarinete.

Cel de-al doilea exemplu de serie, în care umbra de ironie nu-și mai află locul, se găsește în concertul *O lume de departe ...*, și este a treia temă importantă a lucrării, generată însă în mod evident tot de cadența introductivă ciclică despre care am mai vorbit. Această serie este folosită doar în variante ritmice, cu permutarea între ele a primelor două sunete, deci intervalul de cvartă mărită devine cvintă micșorată, ceea ce din punct de vedere strict serial este același lucru, chiar dacă se schimbă sensul. Și această temă-serie se configurează treptat, prin acumulări succesive pînă la chipul ei definitiv, care reprezintă delimitarea unei noi secțiuni în forma acestei prime părți.

Dacă variația rămîne elementul dezvoltător principal, despre care am mai vorbit din alt punct de vedere la ti pul potrivit, procedeele sale concrete și aplicate constant sînt dificil și probabil inutil de catalogat. În afara celor binecunoscute, clasice, ele sînt foarte libere și diverse, dar bazate pe o tehnică ce în mod cert îi este și înnăscută lui Dutilleux, dar și aprofundată prin studiul marilor maeștri.

Principiul ciclic se aplică desigur și la nivel de ritm. O apariție a temei-jalon a unei lucrări se poate face și prin punctarea ritmului ei specific la o percuție cu sunet nedeterminat, spre exemplu, sau prin transferul de ritm, migrația celulelor ritmice la o altă linie melodică. Transferul de ritm se poate face parțial, și atunci avem de-a face cu o celulă, un element al temei ciclice care s-a integrat unei alte structuri, așa cum ar fi putut să fie un interval, sau o figură melodică; și se poate face integral, și atunci este însoțită, anterior, de o deritmare a temei ciclice propriu-zise, care intră chiar, de obicei, într-o izoritmie totală, lipsită de nuanțe. Este un mod interesant de a nu neglija o relație — spune multe despre privirea sintetică, dar și minuțios analitică a compozitorului. El creează relația de cauză-efect între deritmare și transferul de ritm. O asemenea situație întîlnim, foarte pregnant, în *Simfonia a II-a „Dublul"*. Cea de-a doua temă ciclică a simfoniei de aparență cvasi-serială (cu excepția repetării enarmonice *la bemol — sol diez*), este caracterizată prin izoritmie discontinuă, efectul clavecinului care o expune prima dată, solist, accentuînd punctarea. În cea de-a doua secțiune a primei părți (împărțită în șapte secțiuni structurale mari), tema apare într-un canon intercalat între orchestra mare și cea de cameră (*G. O. Grand Orchestre* și *P.O. Petit orchestre*, cum notează Dutilleux) într-o izoritmie continuă, în pătrimi legate, în timp ce în scurta dezvoltare declanșată ulterior de acest canon ritmul ei inițial este transferat unei alte linii melodice.

Un lucru similar întîlnim și în *Simfonia I*. Tema *Passacagliei*, care este prima parte, are un ritm specific, în care contează mai ales duratele pauzelor dintre sunete, ritm ce se transferă ulterior altor linii melodice, sau apare doar la percuție. Procedeul deritmării inițiale nu există însă în acest caz.

În domeniul valorilor ritmice, Dutilleux este un adept și un admirator al realizărilor lui Oliver Messiaen în materie de diversificare și varietate, chiar dacă toate cuceririle acestuia (valori adăugate, ritmuri non-retrogradabile etc). nu sînt neapărat vizibile concret în partiturile lui Dutilleux. El lansează con-

Scanned with OKEN Scanner

ceptul de valori iraționale, explicîndu-l astfel: „Valori ritmice care reprezintă un aspect insolit în raport cu valoarea inițială, în sensul că această valoare nu este divizibilă prin valoarea unitară. Ea întreține astfel un raport irațional cu aceasta sau cu unul din multiplii săi."[21] Realizarea unor asemenea valori iraționale se face și printr-un tip de dezvoltare ritmică asemănătoare celei stravinskiene din plan melodic — rotativă dar neregulată — deci în ultimă instanță imprevizibilă, în pofida aparentei monotonii. Variația ritmică este unul din procedeele esențiale în cadrul principiului general al variației continue care caracterizează opera compozitorului francez—parametrul ritm fiind unul din cele mai maleabile, în permanentă mișcare și transformare.

Dutilleux folosește și moduri de durate, mai ales în momentele cînd construiește pe un schelet ritmic ... Acesta este și cazul părții a IV-a *Torpide* din *Metabole* a cărei temă principală, dacă putem s-o numim așa, este o succesiune ritmică anunțată din finalul părții precedente. Acest mod de durate (gîndit în număr de sunete, fără o durată-reper), deci 3—4—2, celulă ritmică generatoare expusă pe trei tom-tom-uri va traversa întreaga parte, apărînd însă în forma inițială doar prima și ultima dată, ca o ramă. În rest toate vor fi variațiuni ritmice, uneori cu amplificări — unul din termenii modului va fi păstrat însă întotdeauna constant și acesta este de obicei primul. Unele din variațiuni se vor realiza de fapt prin „explicitarea", ca să spunem așa, a unei durate mai lungi — spre exemplu, optimea se transformă în patru treizecișidoimi. În cazul amplificării, ea nu este total liberă, dreapta sau stînga — exacerbarea se face doar pe termenul central în timp ce rama 3 și respectiv 2 se păstrează neschimbată. Singura eliziune se petrece în finalul părții: după ultima apariție, neschimbată, a modului, acesta se repetă, însă fără ultimul termen.

Completaritatea ritmică, pe care o întîlnim la Dutilleux mai frecvent decît suprapunerile poliritmice, este probabil tot o consecință a însușirii profunde a tehnicii polifoniștilor renascentiști și baroci. Aproape că putem vorbi la el de o voluptate a ritmurilor, pe care vrea să le lase să se desfășoare și să fie auzite, și nu atît să le amalgameze în pînze sonore perceptibile doar ca o totalitate.

Relația polifonie-armonie se află la creatorul francez într-o strînsă interdependență, cum este și firesc de altfel. Tendința spre o mai accentuată tratare contrapunctică este însă generată de acea tendință interioară către mișcare, acțiune. În afara unei gîndiri polifonice concludente, care face să fie perceptibile planuri sonore în mișcări independente, polifonii generalizate, polifonii de omofonii (așa cum întîlnim și la Stravinski și Messiaen), identificăm și procedee contrapunctice „clasice", deci baroce sau renascentiste, pe care compozitorul le folosește cu o evidentă ușurință, datorată deosebitei lor aprofundări. Abundă mai ales canoanele, destul de complicate cu intrări intercalate, la patru voci, într-o secțiune dezvoltătoare din prima parte a *Simfoniei a II-a*, „*Dublul*", într-o variantă ritmică, la opt voci, pe o serie, în partea a III-a *Obsessionel* din *Metabole* și exemple se mai pot găsi. Toate procedeele contrapunctice concură în a crea o polifonie somptuoasă, bogată, în care se între-

[21] În Mari, Pierette, op. cit., p. 215.

pătrund numeroase voci cu valoare în sine, ca în partea a II-a *Linéaire* din *Metabole*, de o densitate contrapunctică de 14—17 părți reale, — tot atîtea puncte de vedere mai mult sau mai puțin înrudite, într-o concepție deschisă, niciodată statică.

Unul din puținele momente statice, dar de o rară frumusețe, din creația lui Dutilleux, este partea a IV-a *Oglinzi* din concertul pentru violoncel *O lume de departe* ... . Armonia este aici barocă nu din punct de vedere stilistic, ci în felul în care definește Călinescu conceptul de baroc, armonie generatoare a unei atmosfere stranii, de altă lume. Acorduri de 6, 7, 8 sunete reale, suprapuse în relații de cvarte sau cvarte mărite uneori, cu contraparte atonală, asociate timbrului harpei în primul rînd, peste care marimba picură o melodie alcătuită în general tot pe sunetele acordului-fond. Monodie acompaniată în cel mai pur sens al cuvîntului, mai precis două monodii acompaniate, total independente, căci intră și violoncelul solist la un moment dat, cu o melopee în durate lungi, trenantă și meditativă. Acordurile se vor inversa în finalul părții, — spunem că principiul reflexiei guvernează structural această etapă în desfășurarea concertului. Și, în plus, sugestia oglinzii care poate fi poarta spre o altă lume, misterul dublului tău de fapt imaterial, stalactite și stalagmite într-o peșteră a visului care poate fi propriul tău inconștient. Dutilleux construiește acorduri complexe, elaborate mai ales în scopul unei rafinate sugestii, oarecum după modelul impresionismului francez, căci am văzut că una din creațiile de căpătîi pe care le admira este *Pélleas și Mélisande* de Debussy. Chiar atunci cînd folosește la bază trisonuri tonale, le adaugă intervale disonante, mai ales cvarte mărite, septime mari, respectiv octave micșorate, pentru a diversifica atmosfera și a crea un climat instabil, propice misterului pe care vrea să-l sugereze ca pe o categorie esențială a lumii.

Una din componentele deosebit de importante ale limbajului lui Dutilleux este cea timbrală, dimensiunea culorii și cea orchestrală, deoarece compozitorul francez este un foarte abil mînuitor al orchestrei, speculîndu-i toate posibilitățile, de la timbrul pur ascultat în toate rezonanțele sale, pînă la combinațiile cele mai insolite și rafinate. Avem și aici, de fapt, un argument pentru ideea de continuare a unei tradiții franceze remarcabile în acest sens. Dutilleux conferă anumitor timbre dimensiunea unor adevărate personaje sonore, fără a uzita modalitatea leit-timbrului asociată principiului ciclic. În *Metabole*, spre exemplu, evoluția dialectică a ideii se face în fiecare parte cu preponderența unei anumite culori timbrale, iar prefigurările temei părții următoare (modalitate specifică de construcție în această lucrare) se fac sau pe celulă motivică, sau pe timbru. Astfel, în partea I, *Incantatoire*, funcția conducătoare o au suflătorii de lemn, partea a II-a, *Linéaire* este scrisă exclusiv pentru corzi, în partea a III-a, *Obsessionel* se reliefează mai ales suflătorii de alamă dar și cei de lemn (o primă cvasi-sinteză), *Torpide*, partea a IV-a, aduce în prim-plan timbrurile percuției cu sunet nedeterminat, iar finalul, *Flamboyant*, reprezintă o sinteză, aruncînd în luptă toate resursele orchestrei ce au fost prezentate pînă atunci mai mult sau mai puțin separat. Partea a II-a, *Linéaire* este prefigurată la reapariția leit-temei în prima parte, printr-un procedeu pur timbral — tema este expusă la corzi, fără intruziunea nici unei alte culori orchestrale. Atenția îndreptată spre un anumit timbru nu a însemnat însă neglijarea celorlalte — partidele complementare își au întotdeauna

Scanned with OKEN Scanner

rolul lor (excepție făcînd doar partea a II-a), subtext fără de care protagonistul nu s-ar putea detașa cu atîta forță, sau ar rămîne doar în stadiul unei demonstrații de virtuozitate. Or grija semnificațiilor îl obsedează prea mult pe Dutilleux pentru a-și permite așa ceva.

Obținerea unor timbre inedite se face la compozitor nu atît prin folosirea unor instrumente inedite, care nu prea există în arsenalul orchestrei lucrărilor sale simfonice. Ea se realizează prin combinații inedite între instrumente binecunoscute, folosind toate modurile de atac posibile, interferîndu-le rezonanțele. Preocuparea timbrală se extinde către cea acustică în general, spre explorarea relațiilor sonore. Într-o astfel de direcție se înscrie lucrarea pentru două piane *Figures de résonance*, pe care Dutilleux însuși o caracterizează, cu discreția obișnuită, „trei scurte secvențe, prezentate fără preocupare de continuitate, într-un scop pur acustic, și care și-ar putea găsi locul într-un fel de catalog al rezonanțelor". Și dacă Paul Claudel spunea că „ochiul ascultă", aici muzica pare să asculte, atentă la propriile sale reverberări. Două piane Steinway (scrie pe disc, duo-ul Geneviève Joy, soția compozitorului și Jaqueline Robin), un timbru pur deci, în care compozitorul speculează nuanțele, halo-urile, atacurile și tușeurile diferite.

În general, domeniul muzicii de cameră este mai redus la Dutilleux, și din chiar acest domeniu el și-a făcut necruțătoarele epurări. O sonată pentru oboi și pian și o sonatină pentru flaut și pian, cîteva cîntece pentru voce și pian — toate au dispărut din propria sa listă, chiar dacă mai există înregistrări. Singurele păstrate sînt *Sonata pentru pian*, prima sa creație pe care și-o recunoaște, aceste *„Figuri de rezonanță"* și un cvartet scris în 1973, despre care nu cunoaștem nimic, așa cum nu cunoaștem nimic despre creația ulterioară acestei date a compozitorului.

Domeniul arhitecturii sonore este deosebit de bogat la Dutilleux. Asta pentru că el se ferește de forme prestabilite și își creează o dramaturgie pentru fiecare lucrare în parte, construind din datele proprii tematicii care se cere exprimată într-o modalitate unică și irepetabilă. El spune: „Există, evident, o formă particulară pentru fiecare operă, în funcție de o evoluție interioară. Această problemă a formelor și a structurilor care să se îndepărteze de cadre prefabricate mă preocupă din ce în ce mai mult."[22] Îndepărtarea despre care vorbește nu se face însă printr-o lipsă de formă, sau printr-o construcție ale cărei legi să fie aproape indescifrabile. Construcțiile lui Dutilleux sînt clare, au o logică interioară inebranlabilă, sînt conduse cu fermitate și foarte firești, naturale în fiecare din contextele care le generează. El preia chiar forme clasice, dar le eliberează din rigoarea demult depășită a dogmei (nici un mare creator n-a folosit de fapt dogma, ci ideea fondatoare), și le re-creează după necesitățile impuse de tematică.

Despre *Simfonia a II-a*, *„Dublul"*, care prin relația dintre orchestra mare și orchestra de cameră ar fi putut sugera o construcție similară *concerto-grosso*-ului, compozitorul spune că „scopul meu era, dimpotrivă, să evadez din această formă a cărei latură prefabricată mi se părea incompatibilă cu spiritul muzicii pe care voiam să o scriu[23]". Rezultatul va fi că nu dialogul

[22] Idem, ibidem, p. 183
[23] Idem, ibidem, p. 101

Scanned with OKEN Scanner

Secţiunea	S_1			S_2				S_3	S_4	S_5		S_6							S_7
Structura (subec.)	s_1	s_2	s_3		s_1	s_2	s_3	s_4	s_1	s_1	s_1	s_2	s_2	a	b	a	b	a	b	co ncl.	s_1
Elemente tematice	α, A	β, B	α, A, B	tanzitie	A, B	dezv. cel. A, ritm B	C, Cinv., A var. cu funcţ. contrasub.	Codă concl.	A var. ritm β, variaţiune timbrală	B larg augm. bandă P.O. A var. ca S_8	A var. ritm β. ⇓ S_8 răst,	B expl. răst. ca în S_4	codetă concluzivă	α, A	α	α, A	α	α A	α	B	Codă, A var. ca în S_3, dar cromatic
Forma	Secţiune expozitivă								Secţiune dezvoltătoare, unitară şi simetrică					Secţiune de Repriză + Codă							

Legendă

α = prima temă ciclică a simfoniei (v. început ex. 5)
β = a doua temă ciclică a simfoniei (v. ex. 9)
A = tema principală a primei părţi (v. ex. 1)
B = temă derivată din β
C = temă independentă în prima parte

P. O. = Petit Orchestre (Orchestra mică)

G. O. = Grand Orchestre (Orchestra mare)

Scanned with OKEN Scanner

orchestrelor va avea un cuvînt determinant în arhitectură, ci exclusiv dezvoltarea temelor de sine stătătoare și relația lor cu temele ciclice cu funcție de jalon. Prima temă ciclică a simfoniei va delimita de obicei o nouă secțiune în forma primei părți, ca o nouă revenire la întrebarea fundamentală ce generează de fiecare dată alte dezbateri, alte confruntări de forțe și idei. Schema mare ar da o formă tripartită, bazată tot pe o construcție dialectică, o secțiune expozitivă, una dezvoltătoare foarte unitară și din care dispar temele ciclice și o secțiune de repriză și concluzie, jalonată din nou de nucleele inițiale. Fiecare secțiune mare are desigur subsecțiuni așa cum încearcă să demonstreze diagrama de la pag. 157.

Principiul variației continue ca principiu stilistic fundamental, duce desigur la predilecția pentru forma temei cu variațiuni, de tip omofon sau polifon, luînd atunci chipul unei passacaglii, desigur tratată modern. Passacaglie este, chiar din titlu, prima parte a *Simfoniei I*, în timp ce finalul este temă cu variațiuni. Din păcate, nu dispunem de partitură pentru a putea concretiza o analiză. Finalul *Sonatei pentru pian* este de asemenea „*Coral cu variațiuni*". Prima parte a concertului „*O lume de departe ...*" este construită într-o formă liberă, de variațiuni combinate cu dezvoltări din care dispare elementul tematic strict. Partea a III-a, *Obsessionel* din *Metabole* este structurată ca o passacaglie liberă pe tema serială citată anterior. Forma ei s-ar prezenta ca o suită de cinci secțiuni mari și un subtext de șase variațiuni cu unele tranziții dezvoltătoare, după cum urmează:

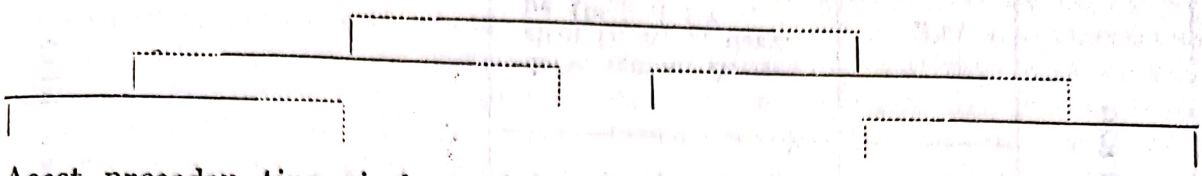
Secțiune	S_1			S_2			S_3		S_4	S_5		
Subsecțiune elemente	C direct	C inversat	C recurent	C inv. var. ritm.	ritm LT	dezv. 4+. C	C dir. var. ritm	C inv. var. ritm	dezv. pe 4+. ritm	C dir. dim. canon 8 voci	C dir. din. x2 canon 2 voci	celulă ritm p.IV
Substratul variațional	Tema	var. 1	tranz.	var. 2			var. 3	var. 4		var. 5	var. 6	tanz.

Legendă

C = tema serială, a treia temă importantă a lucrării
LT = leit-tema

Însă atît *Métaboles*, cît și *Concertul pentru violoncel*, „*O lume de departe ...*" trebuie gîndite ca un întreg, o formă în arc, chiar dacă părțile lor componente sînt perfect analizabile și încadrabile în analogii de forme cunoscute. Construcțiile lor sînt ciclice, iar principiul variației determină evoluția globală. În *Metabole* — spune Dutilleux — „figura inițială — melodică, ritmică, armonică sau pur instrumentală — suportă o serie de transformări. La un anumit stadiu al evoluției sale (către finalul fiecărei piese), deformarea este atît de acuzată, încît schițează o nouă figură care, apărînd în filigran sub trama

simfonică, servește de legătură pentru piesa următoare".[23] Sugestia grafică ar fi probabil următoarea:



Acest procedeu ține și de modalitatea lui Dutilleux de a pregăti o temă dezvăluindu-i esența înainte de a o prezenta în forma sa împlinită, modalitate valabilă în marea majoritate a lucrărilor sale. Astfel, variațiuni preced tema iar altele îi succed — esența lor este însă diferită și inconfundabilă, elementele tematice primindu-și profilul definitiv în mod progresiv.

În chiar aceste *Metabole*, gîndite atît de global, formele părților componente sînt analoge cu forme tradiționale. Prima parte, *Incantatoire*, poate fi interpretată ca o formă de rondo, în care rolul refrenului îl joacă leit-tema lucrării, iar cupletele sînt secțiuni dezvoltătoare ale anumitor celule.

Secțiuni	A	B	A	C	A	B	A
Elemente	A, α	β, A motivic	A, α	α; A	A	β variant, A	A, α → se dezagregă

Legendă

el. A = leit-tema lucrării
α = bloc responsorial acordic, celulă ciclică
momentul prefigurării timbrale a p. II
β = celulă ornamentală a clarinetelor, cu funcție tematică

Partea a V-a, *Flamboyant* este un mare *scherzo* liber, cu o temă independentă în *trio* (tema propriu-zisă a părții) și cu revenirea leit-temei în secțiunea finală (vezi schema de la pag. 160).

Unitatea remarcabilă care se poate realiza între atîtea forme de sine-stătătoare pare să fi fost unul din scopurile lui Dutilleux, scop pe care și-l propune probabil și în concertul „*O lume de departe* ...". Unitatea în diversitate, aceasta ar putea fi concluzia pe care o putem trage din analiza arhitecturii sonore a compozitorului francez, și nu este o concluzie de neglijat.

*
* *

„O asemenea operă are cu ce să surprindă și să deruteze, deci să *dureze*", spunea undeva André Gide. Și această aserțiune se potrivește foarte bine cu creația lui Dutilleux. În încercarea noastră de a-i dezvălui concepția și stilul, am descoperit o lume extrem de bogată și nuanțată, o creație de mare profunzime, care face din compozitor unul din marii reprezentanți ai muzicii secolului XX. Și, așa cum gîndea chiar el, dar fără a se referi la sine, am încercat să observăm „cucerirea unui stil și a unui limbaj, pe care nu le-am fi cunoscut fără omul care le creează. Iar creația unui limbaj este creația

[24] Idem, ibidem, p. 168.

Sect.	SCHERZO				TRIO				SCHERZO		
Subsect.	s_1	S_2	S_3	S_4	S_1	S_2	S_3	S_4	S_1	S_2	S_3
Elemente	introductiv, motiv cromatic la Cl. Bas, motiv ritm. din p. II și p. IV xyl.	dezv. pe 4te, mărite sau perf.	dinamizare ritm. a dezv.	acord din p. IV, dezv. pe 4te +, rarefiere	D canon	D, D inversat, dezv. D, ritm C	umplerea spațiului dintre sunetele pivot si-mib, dezv.	A〈Trp. 5te P canon. Vln. 4te + dezv.	A, α, 2 expuneri	A semnal, dezv. el., D contrasubiect	dezv. semnal A, ritm D, A, α, dezv. pe 4te + și 4te −, ritm din p. IV, codă

Legendă

D = tema apărută în această parte, a IV-a importantă din lucrare
C = tema — serie din p. III (v. ex. 7)
A = leit—tema lucrării (ex. 2)
α = bloc responzorial acordic, celulă ciclică

Scanned with OKEN Scanner

unei lumi".[25] O lume a misterului, dar și a rigorii nestrămutate, a actului componistic asumat ca o uriașă responsabilitate față de ceilalți și față de sine însuși, o lume pe deplin originală nu atît prin inovațiile ei, cît prin specificul gîndirii și seriozitatea meșteșugului, o lume a unei arte sinestezice, cu multiple trimiteri de natură poetică și filozofică, realizate însă exclusiv prin expresivitatea muzicii. Și nu putem să nu recurgem din nou la cuvintele compozitorului: „Pentru mine, faptul muzical se asociază unei forme de ceremonie, ceva foarte apropiat de sacru, cu partea sa de mister și magie".[26] Acesta este de fapt fondul acelei profunde elaborări, îndelungate și fără fisură, care îl caracterizează pe compozitor. Iar concluzia noastră finală nu poate fi decît că ceea ce a avut de spus Henri Dutilleux este, fără îndoială, mai frumos decît tăcerea.

[25] Idem, ibidem, p. 53.
[26] Idem, ibidem, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME DE ISTORIOGRAFIE MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner

Cristina Andrei

Manuscrise enesciene inedite

Enescu spunea că „tinereţea este timpul abundenţei, iar maturitatea cel al restricţiilor". Pentru creaţia pianistică a marelui compozitor — sferă sonoră relativ restrînsă ca dimensiuni, dar generoasă ca semnificaţie estetică — „timpul abundenţei" înseamnă lucrări timpurii destinate instrumentului cu clape pe care le descoperim, printre multe pagini de manuscris, la *Muzeul muzicii românești*.

În studiul de faţă, demersul nostru analitic s-a îndreptat către cercetarea primelor semne ale zămislirii unei scriituri pianistice particulare, relevînd permanente corespondenţe între aceste încercări componistice şi capodoperele de mai tîrziu; în fiece pagină o trăsătură sigură de condei, un detaliu de frazare sau de conducere melodică ne-au dus treptat către complexitatea şi stufozitatea facturii pianistice din *Sonatele op. 24*.

Mapa numărul 1 cuprinde, în majoritate, piese pentru pian datînd din anii copilăriei: valsul *Flori de garoafe*[1], *Polca* op. 1, nr. 103, valsul *Liliacul*[2], *Concert-uvertură* (probabil o reducţie pentru pian a unei partituri de orchestră

[1] Nu insistăm asupra acestei piese, analizată de către Rodica Oana-Pop în *Creaţia pianistică românească — secolul XIX*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1980, p. 168

[2] Este o primă compoziţie de proporţii restrînse, în care scriitura abundă în indicaţii dinamice şi de pedalizare.

—Cracalia, iulie, 1892) precum și schițele unor sonate pentru pian (5 la număr fiecare comportînd cel puțin o variantă), de fapt părțile întîi *Allegro* de sonată, dintre care numai primele două se constituie ca secțiuni definitivate arhitectonic. Succesiunea lor este următoarea:

1. *Sonată în si minor, Allegro moderato*, măsura de 4/4 (inventar 2773)
2. *Sonata în Mi bemol major, Allegro*, măsura de 3/4 (inventar 2774)
3. Variantă la 1
4. Variantă la 2
5. *Sonată în Mi bemol major, Allegro*, măsura de 2/4 (inventar 2777 a), conține doar două pagini
6. *Sonată în fa diez minor, Allegro*, măsura de 4/4 (inventar 2778)
7. *Sonată în Fa major, Allegro*, măsura de 4/4 (inventar 2778)

Aceste încercări componistice turnate în forma sonată reprezintă o etapă clară de evoluție stilistică creatoare a autorului *Sonatei în fa diez minor*, purtînd amprenta preocupărilor tînărului muzician confruntat cu climatul tradițional, sever, al Conservatorului din Viena. Ritmica așezată, metrica riguroasă, tratarea armonică conștiincioasă, cu înlănțuiri de acorduri dintre cele mai cuminți, reperele arhitectonice se înscriu perfect pe făgașul muzicii clasice. În schimb scriitura, viziunea de ansamblu, suflul melodicii vădesc atitudinea romantică, cu predilecție spre stilul somptuos al lui Brahms; pianul este tratat în primul rînd ca un instrument al acordicii ample și al pasajelor de octave concomitente la ambele mîini. Concludente în acest caz sînt incipiturile, mai exact primele fraze ale temelor întîi.

Remarcăm în prima lucrare citată identitatea intervalică a celor 6 sunete din debutul temei (*si-do diez-re-mi-mi diez- fa diez*), cu tema de passacaglie a lui Händel, preluată și tratată de către Brahms, în finalul *Simfoniei a IV-a*.

Distingem, de asemenea, ca anticipări ale unor modalități de scriitură proprii lui Enescu, ideea de unison sub forma dublării în octave a liniei melodice (Enescu utilizează octave de tip romantic pentru a descrie arcul melodic al primei teme din opusul 24 nr. 1).

Contururile melodice ale temelor de sonată prezintă similitudini prin salturi intervalice, insistența pe octave, caracter robust. Singura ușor diferențiată ca expresie este *Sonata în si minor* al cărei acompaniament figurat și al mersului treptat, expresiv condus în discant, plasează desfășurarea muzicală în sfera unei mai profunde muzicalități.

Toate cele patru teme, lirice sau energice, se bazează pe o scriitură de tip brahmsian (terțe, sexte, octave paralele, dispoziții sonore largi). De altfel, autorii *Monografiei George Enescu*[3] explică amploarea acordică drept atitudine naturală a stilului compozitorului român, a gustului său muzical, conchizînd că „această înclinație nativă către armonia compactă s-a întîlnit mai tîrziu cu stilul brahmsian și s-a cristalizat".

Previziune a unei pianistici care de pe acum țintește către originalitate, pasajele de triolete (diviziuni excepționale pentru metrul binar) se întîlnesc

[3] Voicana Mircea, Firca Clemansa, Hoffman Alfred, Zottoviceanu Elena, în colaborare cu Marbé Myriam, Niculescu Ștefan, Rațiu Adrian. *George Enescu. Monografie*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1971, p. 106.

cu balansul pe diferite intervale — trăsătură caracteristică stilului pianistic enescian.

În afara acestor cinci sonate, Enescu a mai abordat acest gen în etapa de asimilare a evenimentelor muzicale universale, compunînd trei lucrări: *Sonata mică*, op. 12, *II Sonate für Klavier allein*, (vezi *Monografia*, op. cit. I, p. 104—105), prima anterioară perioadei vieneze, iar a doua, compusă în primii ani de studiu, și *Sonata pour piano seul* (neterminată), mărturie elocventă a apartenenței compozitorului la climatul artistic parizian al anilor 1895—1899. *Sonata pour piano seul* (inventar 2803 f, mapa 11) este o anticipare a unuia dintre cele mai frecvente procedee de învesmîntare a unei teme în creația autorului lui *Oedip* și anume unisonul — tema este dublată la octavă. Cea de-a doua expunere a temei se caracterizează prin tratare acordică și pasaje de virtuozitate în octave, scriitură ce amintește de factura pianistică a concertelor de Ceaikovski (semnalăm prezența unor asemenea exemple de tehnică instrumentală și în partitura destinată pianului în *Cvartetul op. 16*).

Toate aceste modalități de abordare a formei sonată au constituit o pregătire a creațiilor de mai tîrziu, care, înmănunchează repere clasice cu valențe estetice personale, într-o desăvîrșită unitate de formă și fond.

Deși reprezintă o importanță minoră față de principalele opusuri cuprinse în catalogul creației enesciene, totuși, produsele anilor de copilărie și adolescență trebuie apreciate ca pagini de un interes documentar în care scriitura pianistică se conturează prin prisma unor particularități, dezvăluite treptat, de la o lucrare la alta, înspre maturizarea deplină.

Continuînd investigația în filele manuscriselor inedite descoperim, în aceeași mapă 1, un nou grupaj de compoziții, datînd, după preferința pentru acordică, armonie clară, contrapunct sever, din perioada vieneză.

Ca genuri observăm o diversitate de piese și schițe turnate în forme ca rondo, scherzo, temă cu variațiuni, fugă (caietul inventariat poartă numărul 2783): *Rondo* în *la minor*, *Scherzo-Trio* în *Si bemol major*, (beethovenian ca scriitură), *Scherzo-Trio* în *Re major*, *Temă cu variațiuni* (o singură variațiune), *Temă cu variațiuni* (12 variațiuni) în *fa diez minor*, *Temă cu variațiuni* (datată 1893—Viena), scrisă în tonalitatea *re minor* (temă de coral în 16 măsuri, urmată de 4 variațiuni tradiționale *Rondo* în *Do major* (1894 — neterminat), *Rondo* în *Mi bemol major* (1894), *Fugă la patru voci* și *Fugă la patru voci pentru patru mîini* (numai expoziția).

Chiar dacă compozitorul nu a creat în această etapă de asimilări o sonată pentru pian închegată ca gen muzical, totuși este vădită tatonarea terenului atît de fertil al uneia din pietrele de încercare componistică — sonata — complexă ca arhitectonică și multiplă ca modalități de exprimare. Din enumerarea de mai sus ne dăm seama că Enescu și-a îndreptat atenția către formele clasice, componente ale genului sonată (scherzo, temă cu variațiuni, rondo) obiect de intens studiu pentru tînărul care aspiră către perfecțiune.

În aceeași perioadă de studii, lucrările concertante îl atrag deopotrivă pe compozitor, fără ca Enescu să ducă, totuși, la bun sfîrșit vreun concert dintre cele schițate.

Pentru pian, creatorul concepe o serie de schițe, ajungînd să finiseze doar *Fantezia pentru pian și orchestră* — 1896 și *Concertul pentru pian și orchestră* —

Scanned with OKEN Scanner

1897, rămas la stadiul de partea întîi. Celelalte pagini de concerte pentru pian şi orchestră sînt cuprinse în mapa 15, inventar 2803, în următoarea succesiune:

a) *Concertino pentru pian şi orchestră* — 12 pagini, *Re major*, 4/4, *Maestuoso* (tema principală, construită din cvarte succesive tinde către o exprimare modală).

b) *Concert pentru pian şi orchestră* — 16 pagini (schiţă cu adnotări referitoare la variantele temei în prelucrare orchestrală).

c) *Concert pentru pian şi orchestră* — 1 pagină, *si minor*, *Allegro* cu două variante la punctele de inventariere *d* şi *e*.

f) *Concert în Sol major*, *Allegro moderato*, 3/4—35 pagini cuprinde: tema I în unison la partida coardelor şi acorduri placate la pian, punte şi creionarea temei secunde în tonalitatea *Mi bemol major*, cu treapta a VII-a coborîtă. Se disting pasaje cromatice, scriitură pianistică de factură acordică, tributară stilului brahmsian.

h) *Concertul în re minor* — Paris, 1897, 21 decembrie, 54 pagini, partea I.

Ca o notă comună concertelor enunţate, remarcăm prezenţa destul de vie a influenţei „nemuritorului Brahms" în linia melodică cît mai ales în formulele de acompaniament rezultate din etajarea celor 4 şaisprezecimi pe triolet (schiţa e a *Concertului în si minor)*.

În fragmentul citat ni se pare interesantă preluarea, în imitaţie, la mîna stîngă a ultimelor note ale liniei melodice, împreună cu acompaniamentul în şaisprezecimi, precum şi asemănarea melodică cu tema *Sonatei „pour piano seul"*.

Din simpla înşiruire a titlurilor de lucrări concertante se poate lesne observa că cea mai stabilă lucrare este ultima, singura, de altfel, încheiată ca formă pentru o primă parte de concert.

Urmînd traseul descris de forma sonată, regăsim elementele sale dispuse într-o riguroasă ordine, ca o consecventă aplicare a canoanelor clasice, dar, ca plan tonal, compozitorul se îndepărtează de coordonata fundamentală tonică-dominantă, stabilită între grupurile tematice.

Concertul debutează maestuos, cu o temă în 6/4, enunţată, solemn de către un *tutti* orchestral. Fraza se încheie cu insistenţa pe sunetul *la*, procedeu care îşi găseşte analogii cu topirea unui acord într-un unison, intonat de trei ori, asemenea unor clopote, din partea I a *Sonatei pentru pian* op. 24, nr. 1. Căderea pe acel sunet repetat se creează din intervale asemănătoare în cele două titluri citate (în primul caz cvinta *mi-la*, iar în cel de-al doilea cvarta mărită *(si diez fa diez)*.

Acest fapt ne dezvăluie, încă o dată, că Enescu, poate mai mult ca alţi autori, nu abandonează, cu trecerea anilor, idei izvorîte în tinereţe şi aşternute pe hîrtie într-un amalgam de elemente tradiţionale şi originale deopotrivă, ci preia şi personalizează aspecte care se adaptează cel mai bine spiritului său creator. După prima apariţie tematică la orchestră, pianul capătă rolul principal, menţinut şi în punte, unde dialoghează cu flautul, oboiul şi trombonul.

Abia în tema secundă se remarcă prezenţa personalităţii compozitorului, datorită substituirii relativei majore cu tonalitatea *Re bemol major*.

Cea de-a doua secţiune a formei se fundamentează pe principiile obişnuite ale travaliului tematic; de-a lungul celor trei părţi ale dezvoltării distingem

Scanned with OKEN Scanner

ca procedee principale procesul secvențial, dezvoltările prin eliminare, și, desigur, pedala lungă pe dominantă, pregătitoare a reprizei.

Ultima secțiune aduce toate elementele expuse anterior, iar tema a doua descrie un traiect modulatoriu de la *Si bemol major*, la *Re major*, încheindu-se cu tonalitatea de bază — *re minor*.

Ca scriitură, sînt vizibile pasajele de bravură instrumentală, melodica, formulele de acompaniament, cu o clară descendență romantică, în timp ce, în privința dialogului instrument-solist — orchestră, se asigură un echilibru constant între cei doi protagoniști ai discursului muzical.

Deși, după cum subliniau autorii *Monografiei*[4], *Fantezia pentru pian și orchestră*, scrisă cu un an înaintea *Concertului* reprezintă cea mai închegată compoziție de amploare, printre multele piese mici din perioada respectivă, totuși putem alătura acestei lucrări și *Concertul pentru pian*, care, deși într-o singură parte, este important în contextul creației pianistice. Îndrăznelile armonice, forma finisată, aspectele de amplitudine sonoră, filiația cu *Sonata în fa diez minor*, ne confirmă, credem, această aserțiune.

Lista lucrărilor analizate pînă acum va fi continuată și extinsă în noi opusuri în care compozitorul se exprimă din ce în ce mai sigur, cu ajutorul bagajului de cunoștințe muzicale acumulate, dar și a experienței proprii adunate în pagini nenumărate, scrise pînă la sfîrșitul veacului XIX.

Scriitura enesciană evoluează, în lucrările de pînă la 1900, și după această dată, atingînd măiestria indubitabilă în *Sonata I*, pe o traiectorie de extindere acordică, de virtuozitate concertistică, pentru ca apoi, în contact cu muzica populară românească, să tindă spre o expresie mai simplă, de multe ori unisonică, cu alunecări heterofone; toată revărsarea spiritului romantic din lucrările timpurii se va regăsi mai tîrziu, în pasajele de figurații cu valori mărunte, creînd o senzație de spațializare a muzicii, nicidecum velocitate pianistică.

În timpul studiilor la Paris (1895—1899), cînd Enescu ia contact cu impresionismul lui Debussy, sistemul ciclic al lui Franck și cu modalismul lui Fauré, compune *Preludiu și Scherzo*[5] (1896), *Barcarolla* (1897), *Impromptu* și *Suita pentru pian la patru mîini* (1898).

Barcarolla[6] (manuscris cu numărul 2886, mapa 29), scrisă în tonalitatea *Si bemol major*, se circumscrie sferei acestui gen, caracterizat printr-o linie melodică cantabilă, în măsura 6/8, sprijinită pe un acompaniament uniform legănat. Scriitura preponderent armonică apelează la acorduri, în alternarea cărora se simte dangătul de clopot, auzit, de altfel, în multe momente pianistice enesciene de plenitudine sonoră.

Pe fundalul acordic, evolutiv de la intervalul de evintă spre desfășurări largi, arpegiate, întîlnim exprimarea muzicală a cuvintelor compozitorului, potrivit cărora „Muzica nu este stare, ci acțiune". Simpla variere melodico-ritmică din *Barcarolle* anticipă tehnica ciclică, de supunere a materialului sonor primordial la o neîncetată metamorfozare, devenită crez artistic pe parcursul evoluției stilistice a compozitorului.

Impromptu, compus în decembrie 1898 la Paris (manuscris nr. 2887, mapa 29), împreună cu *Suita la patru mîini*, conturează extrem de limpede traiectoria improvizatorică conștientă a pianisticii enesciene. Mersul cursiv

---

[4] Voicana, Mircea: *George Enescu. Monografie*, op. cit. I p. 106—107.

[5] Vezi Pop-Oana, Rodica, op. cit., p. 170—172.

[6] Vezi Pop-Oana, Rodica, op. cit., p. 172.

al şaisprezecimilor, care se impun în desfăşurarea muzicală, este întrerupt de două ori de pasaje rapide, construite pe monograma intervalică enesciană, secundă mică-terţă mică, punct de plecare pentru majoritatea creaţiilor compozitorului.

Chiar dacă la o primă audiţie aceste fragmente de agilitate s-ar putea aservi improvizaţiei chopiniene, totuşi cele două tipuri de scriitură nu sînt identice în planul semnificaţiei; dacă la Chopin sau la alţi romantici scriitura măruntă etalează, în primul rînd, o tehnică avansată, la Enescu, figuraţia înseamnă întîi o nouă dimensiune a spaţiului sonor şi apoi abilitate tehnică. Citind analiza consacrată acestei piese de către Rodica Oana-Pop[7] am constatat că identitatea, stabilită între *Impromptu* — 1898 şi *Impromptu* — 1900 (semnalată în *Monografie*[8]) este eronată; la Muzeul muzicii româneşti se află nu o singură lucrare, cu echivocul datei de compunere, ci două în acest gen: prima scrisă la Paris — 1898, tonalitatea *La bemol Major*, măsura 15/16, mişcarea *Andante*, iar a doua — *Cracalia*, 1900, *fa minor*, măsura 2/4, tempo *Allegro con moto*. Desigur că citatele din partituri vor argumenta afirmaţia noastră.

Contemplată în anasamblul creaţiei pentru pian, aflată încă în manuscris, *Suita pentru pian la patru mîini*[9], scrisă la Paris, în anul 1898, este cea mai importantă lucrare, căci uneşte, ca un arc peste timp, etape de creaţie diferite care însă, nu se neagă reciproc. Această apropiere între zone temporale de creaţie îndepărtate, se explică prin faptul că Enescu a fost adeptul reîntoarcerii la trecut, la opusuri din copilărie şi adolescenţă, preluînd o temă, un motiv, sau o manieră de concepţie generală ca bază în lucrări de maturitate. În acest context, *Suita* pe care o analizăm, ne oferă un exemplu extrem de bogat în semne pentru devenirea ulterioară.

O primă constatare se referă la constituţia inedită, în succesiunea celor cinci părţi ale lucrării: *Preludiu*, *Vals trist*, *Intermezzo*, *Barcarolla scurtă*, *Marş*. Interesantă este plasarea valsului în cadrul *Suitei*, dacă ne gîndim la valsurile compuse în etapa preşcolară — *Flori de garoafe*, *Liliacul* şi mişcarea inclusă în finalul unei ample lucrări — *Octetul de coarde* (1900) — *Mouvement de valse bien rythmée*. Putem afirma deci, că tratarea acestui gen, în creaţia lui Enescu cunoaşte o scară evolutivă, de la valsul tipic epocii romantice, în primele două încercări, către un vals intens polifonizat, ajungînd apoi la un vals stilizat, redus doar la măsura ternară tipică şi la indicaţia de tempo adecvată. De altfel, valsul, în muzica europeană a primelor două decade ale secolului nostru, suscită atenţia creatorilor care îi pun în valoare, prin interpretări originale, potenţele sale expresive. Astfel, Sibelius compune, în anul 1903 ca moment muzical pentru drama *Kuolema*, *Vals trist*, iar Ravel îşi intitulează ciclul de lucrări pentru pian *Valsuri nobile şi sentimentale* (1911) şi în anul 1921 scrie poemul coregrafic *Valsul*. Ni s-a părut interesantă amintirea acestor titluri alături de *Valsul trist* al lui Enescu, pentru că ne oferă încă un element al integrării muzicianului român în circuitul universal al gîndirii artistice.

Lucrarea, prin excelenţă polifonică, cu predominanţa imitaţiei în canon la octavă, reprezintă o însumare de procedee contrapunctice, foarte bine do-

---

[7] Pop-Oana, Rodica, op. cit., p. 174.

[8] Voicana, Mircea: *George Enescu. Monografie*. op. cit. p. 266.

[9] Manuscrisul se află la *Muzeul muzicii româneşti*, mapa 29, inventar nr. 2889.

Scanned with OKEN Scanner

zate și asociate, circumscrise, însă, în sfera intonațională caracteristică folclorului românesc lăutăresc, a modului cromatic 1 — *sol—la—si bemol—do diez—re—mi bemol—fa—sol*.[10] Încă de acum Enescu tinde către o îmbinare absolut personală, a unor elemente componistice de natură apuseană, cu unele de proveniență românească. Ca material tematic, *Suita* este supusă tratării ciclice, întreg discursul muzical dezvoltîndu-se din trei entități tematice, expuse în *Preludiu*: tema principală, precedată de cîteva acorduri cu rol introductiv, construită pe modul semnalat anterior, apoi un nucleu intens cromatizat și un fragment clădit în spațiul unei cvinte, de proveniență folclorică.

Influențat direct de stilul școlii franceze, dominată de C. Franck, Enescu va adapta tehnica ciclică în *Suita* sa, ca un prim pas spre devenirile ulterioare. De exemplu, nucleul cromatizat determină, sub diferite aspecte, materialul tematic în *Valsul trist*, sau în finalul *Suitei Marș*. Ca o variantă mai îndepărtată a sa, apare, în partea a doua a *Intermezzo*-ului (tempo *Vivacissimo*) un element din care se deduce, prin transcrierea liniară a sunetelor, succesiunea secundă mică-terță mică, leitmotivul întregii creații enesciene.

Pe o treaptă superioară, nucleul cromatizat reprezintă o anticipare a debutului tematic din partea mediană a *Sonatei în fa diez minor*, ceea ce confirmă o dată în plus că intențiile compozitorului, întrevăzute în perioada formării sale ca muzician complex, s-au desăvîrșit în adevărate capodopere.

Prin prisma acestor considerații, ne permitem să recurgem la o extrapolare, afirmînd că acest lucru la Enescu se manifestă nu numai „în părți diferite ale aceleiași lucrări, sau în temele aceleiași părți“[11] ci și de la o lucrare la alta. Acest fapt apare evident în reevaluarea, sau transplantarea unor fragmente muzicale, cum este această formulă cromatică, dintr-un opus de tinerețe în altul de perfectă stăpînire a stilului personal.

Vom analiza, în continuare, diversificarea țesăturii contrapunctice în contextul discursului muzical, notînd cele patru mîini asemeni vocilor corale (sopran, alto, tenor și bas). În *Preludiu* (*Sol major*, *Maestoso ma non troppo lento*) investigația ne dezvăluie următoarele variante de canon:

a) la două voci, la octavă inferioară;

b) canon al tenorului (*risposta*) față de *proposta* enunțată la octavă de către sopran și alto.

c) sopran și alto în canon la octavă, iar tenorul imită liber în *stretto*, conturul muzical al sopranului

d) canon la trei voci

e) canon dublu

f) canon la patru voci, cu dublarea în octave a basului.

Față de procedeele enumerate mai sus, în *Vals trist* — formă tripartită, tonalitatea *Si bemol major*— se adaugă: augmentarea motivului din ultimele măsuri ale *Preludiului*, secvențe imitative, imitații recurente și în *stretto*.

Summum-ul dezvoltărilor contrapunctice, puse în slujba sintezei tematice, atribuie ultimei părți — *Marș* — caracterul de maximă amplitudine sonoră și arhitecturală a *Suitei*.

---

[10] Pop-Oana, Rodica, op. cit., p. 174.

[11] Marbe, Myriam: — *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrările de cameră de G. Enescu*. În: *Muzica*, București, 15, nr. 5, 1965, p. 21—26.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul conceput în formă ABA'B-codă, recapitulează toate ideile tematice din părţile anterioare, fapt demn de relevat dacă ne gîndim că Enescu utilizează această metodă şi în lucrări de maturitate ca *Sonata a III-a pentru pian*, *Cvartetul op. 22 nr. 2*, sau *Simfonia de cameră*.

Marşul aruncă o lumină plină de semnificaţii asupra întregii piese prin evoluţia de la cromaticul temei din *Preludiu*, la diatonicul unui *sol mixolidic*, al aceleiaşi idei, prezentate aici. Din nou un aspect de loc singular în creaţia marelui compozitor; îl descoperim de asemenea în diatonizarea temei principale, pe parcursul primei părţi din *Sonata op. 24 nr. 1*.

Marşul debutează cu tema *Preludiului*, în canon la trei voci, care este supus travaliului prin dezvoltare şi eliminare. După cîteva acorduri similare cu cele din introducerea primei piese, se reia canonul, dar inversat strict şi cu o mică amplificare spre stînga. După un nou fragment imitativ se dezvoltă secţiunea B din motivul *Valsului trist*. Datorită dispunerii acordurilor în atacuri succesive, plasate în octave diferite, se creează un interesant efect de ecou.

Tot în secţiunea mediană a formei apar şi cromatismele din *Intermezzo*, însă augmentate ritmic, Asistăm la o contopire de planuri prin preluarea la mîna dreaptă, a întregii pulsaţii de optimi, în timp ce partida a doua intervine cu un contrapunct, derivat şi el din augmentarea aceluiaşi segment.

Fiind „esenţialmente un polifonist", Enescu nu va abandona scriitura polifonică o dată cu bara finală a *Suitei*, ci o va utiliza din plin atît în lucrări instrumentale cît şi în cele orchestrale. Astfel, în cadrul creaţiei pentru pian, analogia ne poartă către scriitura intens polifonizată a *Sonatei a III-a pentru pian*, în care punctul de mare interes îl constituie includerea unei fugi în secţiunea dezvoltătoare.

Pluralitatea procedeelor din *Suită* ţine de o concepţie stilistică unitară, rezultînd o lucrare echilibrată, riguroasă deşi în unele momente ritmul deviază de la mişcarea lui normală. Cercetînd manuscrisul respectiv, observăm o decalare a acentului ritmic, dat de conturul melodic al formei, a cărei repetare o situează în măsura de 3/4, faţă de accentul metric al măsurii reale de 4/4, în timp ce repetarea întregului bloc sonor cu imitaţia la trei voci în pulsaţie egală de optimi, dă impresia unei ieşiri nu numai din măsură, dar şi din coordonatele temporale ale piesei.

Semnalăm, ca aspecte de scriitură interesante, emanciparea ritmică a trioletului din *Intermezzo*, transformat în cvintolet şi sextolet (acesta din urmă cu funcţie ornamentală, de balans pe terţă mică), oscilaţia de cvintă şi octavă din *Barcarolle* atît de frecventă în scriitura instrumentală enesciană.

Concluzionînd, afirmăm că *Suita pentru pian la patru mîini* reprezintă nu numai un exerciţiu de polifonie, sau o valorificare a resurselor pianului în scriitura la patru mîini, ci un nod de confluenţă stilistică, o treaptă importantă prin tot ceea ce am relevat în cursul analizei, către marile sinteze creatoare.

Cu aceste analize am dorit o aprofundare a lucrărilor pentru pian aflate în manuscris, o întregire a universului sonor enescian, prin trimiteri directe la partituri inedite, sau prea puţin cercetate; sintetizînd informaţiile se impune constatarea că aceste lucrări compuse în anii de formare a personalităţii muzicianului prefigurează aspecte comune întregii creaţii a autorului lor:

a) apariţia unor formule intonaţionale într-o formă primară, cu evidente consecinţe mai tîrziu;

Scanned with OKEN Scanner

b) armonie densă, cu tente romantice, brahmsiene în speță;

c) structuri polifonice egal prezentate alături de blocuri armonice;

d) încercarea de eliberare a ritmului față de formulele existente, tendință concretizată apoi în sistemul parlando-rubato;

e) asimilarea unor tipare arhitectonice tradiționale, dar cu includerea procedeului variației continue;

f) tendința de angajare sonoră a întregii claviaturi;

g) apariția unor contururi melodice, înveșmântate într-un anume tip de scriitură, transformate ulterior în constante elemente ale facturii instrumentale enesciene.

În perspectiva timpului, cristalizarea unor atari trăsături își motivează importanța cercetării atente asupra manuscriselor în cauză, căci, fără îndoială înrudirii directe între aceste pagini de început și cele de maturitate există și trebuie relevate cu consecvență.

Scanned with OKEN Scanner

Iulia Dinu

Inventarul sonorităților eminesciene

„Pe muzică modernă mă-nchin la tine, Doamne,
La tine, voievoade, al limbii românești".[1]

Acestor versuri le adăugăm îndemnul lui Tudor Arghezi: „Să se vorbească despre Eminescu mai des și cît mai des e o datorie. El e doar unul din ctitori și ziditori."[2]

Am evocat aceste „rostiri", avînd în vedere că anul în care ne aflăm reprezintă centenarul de existență a două mari lucrări eminesciene: poemul *Luceafărul* și minunata *Doina*, versuri de o adîncă semnificație, clare și strălucitoare, inegalabile ca profunzime și cu o muzicalitate interioară de neimitat.

Relația dintre marea poezie eminesciană și muzică trebuie privită ca o coordonată definitorie a spiritualității românești, ca o expresie supremă a echilibrului și armoniei spre care tinde ființa noastră spirituală, ca un ferment de înnobilare sufletească, de umanizare, de comuniune morală ce duce la înălțarea eului nostru, detașîndu-l de impulsurile și preocupările ce țin de individualitatea biologică și egocentrică, pentru a-l orienta spre o lume de

---

[1] Adrian Păunescu — *Iubiți-vă pe tunuri — Odă în metru modern*, Editura Eminescu — 1981, pag. 14.

[2] Tudor Arghezi — *Eminescu* — 1943, pag. 14.

valori spirituale. Poezia eminesciană şi muzica au darul de a spori numărul sentimentelor comunicabile dintre individ şi umanitate, făcînd conştiinţele să vibreze la unison.

Pornind de la ideea că pentru creaţia muzicală românească poezia lui Mihai Eminescu a determinat un proces de selecţionare şi sinteză a căutărilor stilistice, a determinat şi influenţat evoluţia limbajului muzical autohton, încercăm ca în rîndurile ce urmează să facem un inventar al sonorităţilor eminesciene care au contribuit la adîncirea sugestiei „muzicii cuvintelor", să descoperim particularităţile de sunet şi de zgomot sugerate de elementele prezente în vers, mai exact, de instrumentele muzicale şi de fenomenele naturale generatoare de „muzică".

Instrumente muzicale

Trebuie să observăm de la bun început că instrumentele muzicale apar extrem de rar, aproape accidental, în poezia lui Eminescu. Spre deosebire de poeţii simbolişti, în special de Bacovia unde apar viori, piane, clavecine, chitare, instrumente de cadru convenţional, de fast şi euforie estetizantă, la Eminescu precumpănesc, într-un cadru sărac din acest punct de vedere, instrumente rare, de singurătate, subordonate cadrului natural. Lira apare mai ales ca sunet de fond pentru stări melancolice. Apoi, lira nu e doar instrument muzical, e simbol al cîntecului ce însoţea în vechime poezia, antrenînd o ambiguitate de sens, de tip orfeic. Lira este instrument iniţiatic, mai mult decît instrument muzical. Ea este o chemare spre ţărmurile lumii de dincolo, cu lira sa, Orfeu trecea rîul morţii spre a o căuta pe Euridice şi spre a o învia din morţi. La Eminescu lira joacă acelaşi rol iniţiatic. Lira este a poetului devenit cîntăreţ pe puntea între două lumi, cum spune în sonetul *Sunt ani la mijloc şi-ncă mulţi vor trece*:

„O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea să plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Şi cînturi nouă smulge tu din liră-mi".

Lira este numărătoarea timpului, e clepsidră muzicală. Instrumentele muzicale marchează la Eminescu momentele trecerii dintr-o viaţă în alta. Cu lira poetul socoate anii trecuţi şi face să retrăiască vremuri pierdute pentru totdeauna, ca în poezia *Trecut-au anii*:

„Cu mîna mea în van pe liră lunec,
Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul creşte-n urma mea ... mă-ntunec".

Toate instrumentele muzicale intermediază între lumea de aici şi lumea de dincolo în poezia lui Eminescu, fapt care dă întregii sale creaţii o factură orfică. La Eminescu sentimentul erotic defineşte o stare de stingere, iubirea e ea însăşi o trecere dinspre viaţă spre moarte, iar instrumentul muzical e mijlocul magic care înlesneşte pasajul.

Scanned with OKEN Scanner

Este interesant de observat că instrumentele muzicale nu sînt evocate în metafore onomatopeice. Poetul nu redă sunetul instrumentelor muzicale, ci numai le numește, chemîndu-le să mijlocească între lumea de aici și lumea de dincolo. Iată de pildă *clopotul*. El anunță nașterea și moartea, în viața comunităților românești el bate la nunți, dar și nunta (nu există la noi și metafora nunții în moarte și încă în capodopera folclorului românesc *„Miorița?*) e asociată cînd cu re-nașterea, cînd cu moartea. „Clopotul de aramă" e sunet al somnului, al morții:

„Ci cumpăna-mi și azi nu se mai schimbă,
Căci între amîndouă (viață și moarte, n.n.) *stă neclintita limbă".*

Dar limba, în celălalt sens al cuvîntului, denumește însuși instrumentul poetic. Dangătul clopotului și sunetul versului veghează între viață și moarte.

Același efect de depărtare, de melancolie adîncă, de tip romantic, de pustietate în jurul personajului liric, îl produce și cornul. El apare în poezia „Peste vîrfuri" repetat în prima și ultima strofă, dar nu în mod întîmplător. Instrumentul muzical devine o cortină care se deschide deasupra unei lumi și care s-ar închide spre a ne permite trecerea în cealaltă lume. Este semnul care desparte două moduri fundamentale de a percepe existența. În teatru, cortina dă viață unui spectacol și se coboară asupra unui spectacol încheiat. În basme, formulele de început (a fost odată ca niciodată) și de sfîrșit (ș-am încălecat pe-o șea și v-am spus povestea-așa) delimitează viața ficțiunii de moartea ficțiunii. Poezia, prag de fum între o lume și cealaltă se naște și piere prin prezența instrumentului muzical, în cazul acesta *cornul*:

„Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună".

Muzica, sunetul instrumentului muzical provoacă poetului melancolii thanatice:

„Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiat
Îndulcind cu dor de moarte".

Nostalgia poetului nu se lasă descifrată pînă la capăt. „Dorul de moarte" nu e decît dorul de moarte prin dragoste. Eul liric confundă, în final, două momente ale morții, moartea prin iubire, ca o trecere în lumea de dincolo cu putință de întoarcere și moartea ca fenomen ireversibil:

„Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată?"

Sara pe deal este poezia cea mai impregnată de elemente sonore din întreaga creație eminesciană. Reapare clopotul (*„Clopotul vechi umple cu glasul lui sara"*), element sonor de certă atmosferă melancolică, la fel ca buciumul a cărui tînguire se adresează parcă, fără intermediul auzului, în mod direct sufletului poetic (*„Buciumul sună cu jale"*). Sonoritatea acestei poezii este esențialmente

morfică. Apele *„plîng“*, *„scîrţîie-n vînt cumpăna de la fîntînă“*, *„toaca răsună mai tare“*, fluiere *„murmură-n stînă“*. Toate instrumentele care participă la crearea atmosferei elegiace (buciumul, fluierul, clopotul), toate elementele naturale (apele, vîntul) compun o polifonie proprie cîntecului de leagăn care aici e şi cîntec de moarte. Sunetele deşi ample cum sînt acelea ale clopotului, ori ale buciumului, nu se aud puternic, chiar dacă *„umplu sara“*, ci se difuzează în eter producînd o armonie cosmică, în care sufletul se pierde tînjind în dor de moarte. Transpunerea muzicală a acestei poezii se regăseşte în tonul ei aproape murmurat în efectul sonor al versurilor eminesciene, în care înveşmîntarea muzicală se regăseşte admirabil. Încheierea poeziei, fără a prevesti moartea, trage cortina peste somnul întregii naturi. E o adormire între şoapte, tînguiri, murmure, foşnete care cuprinde tot satul:

„Ah! în curînd satul în vale amuţeşte“.

În ordinea logică, după prezenţa instrumentului muzical ca sursă de sunet, urmează *vocea omenească*, unul din elementele cele mai frecvente în poezia eminesciană, dotat cu putere de vrajă şi farmec, instrument de chemare şi persuasiune erotică, dar şi cuvînt poetic, punte între viaţa de aici şi lumea de dincolo.

Glasul. În poezia sa testamentară „Mai am un singur dor“, poetul refuză, la mormînt, „Cîntare şi flamuri“.

„Va geme de patemi
Al mării aspru cînt“.

Cîntec al naturii, cîntecul mării face parte din marea ordine în care poetul se simte integrat. „Talanga“, al cărei sunet de moarte a fost deja amintit, figurează între elementele ce vor ţine de urît poetului în lumea de dincolo. „Glasul naturii“ este singurul care întovărăşeşte poetul. Nici glasul celor dragi nu e primit în armonia sonoră a naturii:

„Şi nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creştet,
Doar toamna glas să dea
Frunzişului veşted“.

Plînsetul, evocat în atîtea rînduri, este refuzat în această poezie „testament“. Nu mai e vorba de trecerea într-o altă lume, pe care instrumentele muzicale, vocea omenească o înlesnesc, poetul se află deja în acea lume din care trimite mesajul unei infinite împăcări. Ritmul poeziei are o extraordinară cursivitate, măsurată egal şi constant în picioare metrice, este conform duratei interioare. Elementele sonore sugerate sînt: izvorul care susură, măsurînd timpul ca o clepsidră sonoră, în clipocit lichid şi zgomotul inefabil al lunii (*A lunece luna / Prin vîrfuri lungi de brad*), ştergîndu-şi parcă lumina pe vîrfurile brazilor. Avem aici de a face cu cea mai extraordinară „vizualizare“ a sunetului eminescian, unică în poezia românească de altfel.

În „romanţele cantabile“ poetul schimbă adeseori dispoziţia interioară. Tonalitatea versului este uneori săltăreaţă, degajînd o bună dispoziţie, opti-

Scanned with OKEN Scanner

mism. Dar chiar și în acest context revine obsesia fundamentală a sunetului ca inițiere în lumea de dincolo:

„*S-asculi de glasul gurii mici*
O oră și să mor".

Prezența glasului omenesc, ca șoaptă, murmur, strigăt șoptit, geamăt, chemare erotică e legat de ideea morții. În pastișa folclorică Eminescu este mai puțin conseevent. Prelucarea în imagini schimbă configurația tematică a versurilor. În poezia *De-aș avea*, pe linia folclorizantă amintită, Eminescu leagă în continuare cîntecul de vraja erotică, dar ideea morții lipsește:

„*Plai rîzînd cu iarbă verde,*
Ce se leagănă, se pierde,
Unduind încetișor,
Șoptind șoapte de amor".

Poeziei îi lipsește profunzimea meditației, dar se pot recunoaște în ea elemente ale erosului eminescian, timbrul șoptit, de stingere al erosului. Plaiul șoptind „se pierde". Cîntecul erotic este și el șoptit:

„*I-aș cînta doina, doinița,*
I-aș cînta-o-ncetișor,
Șoptind șoapte de amor".

Vocile vin de obicei din trecut, dezgropate de memoria cîntecului parcă: „*O ! glasul amintirii rămîne pururi mut*", cum spune poetul în poezia *Departe sunt de tine*. Evocarea face prezentă o ... absență. Nota de „romanță cantabilă" o dau în această poezie versurile:

„*Voi fi bătrîn și singur,*
Voi fi murit de mult".

Procedeul repetării unui vers în final de strofă este propriu unei bune părți din creația lui Eminescu și acest fapt a încurajat pe mulți compozitori care au ilustrat versurile cu muzică.

Semnificativ este titlul sonetului „Cînd însuși glasul gîndurilor tace". Există un glas al gîndurilor, interior, sonoritate intimă a poeziei, care „tace" pe pragul dintre lumi.

Dialogul, ca sonoritate transcrisă, nu trebuie discutat în acest context decît tangențial. Dialogurile apar în poeziile cu caracter narativ, desfășurat pe largi secvențe epice și concentrat, ici și colo, în mici tablouri dramatizate. În *Luceafărul*, în mod special, dialogul e trucat însă și joacă aceeași funcție magică, inițiatică. Invocația Cătălinei:

„*Cobori în jos, luceafăr blînd,*
Alunecînd pe-o rază ...", ca și repetarea invocației Luceafărului către Tatăl ceresc:

„*De greul negrei veșnicii*
Părinte mă desleagă ...", ies din cadrele dialogului dramatizat, jucînd rolul magic al descîntecului. Celelalte dialoguri au funcție narativă

strictă, ori, ca în final cad deasupra cadrului și personajelor ca o anatemă, în spiritul blestemului popular. Eminescu folosește aici un ritm atît de profund implicat în sensul poeziei, încît nici o altă poezie a limbii române, folosind același ritm, nu poate scăpa din umbra capodoperei eminesciene. Dialogul reprezintă muzica însăși a poemului. Cu excepția dialogului aici nu mai apar alte elemente sonore. Tot în cadrul unui dialog este invocată și inutilitatea însăși a sonorității:

„Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munți cu păduri
Și insule-n mare?“

Dacă sunetul, ca și poezia, face trecerea dintr-o lume în cealaltă, asociind erotica și moartea, glasul celui dispărut reface în sens invers procesul. Sunetul e puntea peste rîul morții, cei vii pătrund în lumea de dincolo cu lira în mînă, asemeni lui Orfeu, cei morți îi vizitează pe cei vii prin glasul ce se aude „de dincolo de mormînt“:

„ ... ... din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi“.

Glasul mamei se face auzit prin elementele naturii, marcînd încă un punct de confuzie între sonoritatea instrumentelor, glasului omenesc și elementele naturii:

„Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt,
Se bat încet din ramuri, îngînă glasul tău ...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu,
Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu“.

Trecerea finală apare cu totul remarcabilă în vresurile de mai sus din poezia *O !, mamă ...* De singularul *„tu“*, care marchează sensul viață-moarte, poetul trece la „noi“, moment de solidaritate în moarte, propriu poeziei eminesciene. Prin poezie, glasul dinspre mormînt devine o voce spre mormînt. Mama, o eternă Euridice a poeziei orfice, iar lira instrumentul magic de inițiere în tainele morții. Lira poetului evocată metaforic, în sensul de glas poetic, definește întreaga condiție a genului liric. Poezia este cîntec inițiatic, murmur, șoaptă, tînguire abia auzită, cuvînt de taină accesibil doar celor privilegiați, celor care n-au crezut „a-nvăța să moară vreodată“.

În *Strigoii*, poezia este aceea care separă sonoritățile strigătului de șoapta inițiatică a cuvîntului liric:

„Și lîngă ea-ngenunche Arald, mîndru rege,
Scînteie disperarea în ochii crunți de sînge,
Și încîlcit e părul lui negru ... gura-și strînge,
El ar răcni ca leii, dar vai ! nu poate plînge,
De zile trei își spune povestea vieții-ntrege“.

Numai glasul lui poate trece în lumea de dincolo. E de remarcat sonoritatea nazală a întregii strofe, ca efect al plînsului înăbușit, interiorizat.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu a făcut deseori apel la efecte de sunet pentru sugestii auditive, dar nu prin evocarea unor elemente sonore exterioare, ci prin folosirea cuvîntului ca instrument muzical.

O altă poezie-sinteză de elemnte sonore este *Călin* (*File de poveste*), prelucrare a unui motiv popular, inspirat din balade românești și străine, trecute toate prin filonul poeziei epice autohtone. Ea este singura poezie în care apar *vioara* și *cobza* ca instrumente muzicale, dar prezența lor e de-abia ghicită:

„Lin viorile răsună iară cobza ține hangul".

Instrumentele amintite fac tonul unei petreceri de nuntă în codru, ținută după ritualul tradițional, chiar dacă personajele sînt fantastice (nuni: Soarele și Luna etc.). Petrecerea imită ritualul popular și ar fi fost de așteptat ca participarea sonoră să fie pomenită la rangul cuvenit. Eminescu nu face nici aici derogare de la principiile sale poetice, păstrînd o mare discreție asupra cadrului sonor, adaptîndu-l mai bine zis, regimului său poetic predilect. În acest poem epic Eminescu apare, mai mult decît în orice altă poezie „surd" la elementul sonor propriu-zis. El „vede" izvorul, luna, frunzele tremurînd, dar evită să evoce susurul, freamătul, sugerîndu-le prin pura vizualitate. Aceasta face parte din arsenalul de imagini ambigue ale poetului. E cu neputință ca cititorul poeziei să nu realizeze „zgomotul de fond", dar o face în felul propriu poeziei, prin mijlocirea unor imagini poetice. Pîraiele coboară în „ropot dulce", ale rîurilor ape sclipesc „fugind în ropot". Într-un singur vers imaginea auditivă este redată prin elemente caracteristice (ropot) și prin imagine vizuală (sclipesc). Ca în feeriile copilăriei, lipsa de sunet creează un climat de iralitate, de basm.

Glasul adorat este adeseori evocat din amintire fără a fi prezent propriu-zis. Poezia de amintire erotică a lui Eminescu este mai mult decît se crede o poezie a absenței. Astfel în poezia *Din noaptea* se poate remarca absența (prezență indirectă prin evocarea absenței) glasului adorat. El vine de „dincolo de mormînt", semn că poezia e menită să facă legătura între cele două lumi. Vocea se aude neauzindu-se.

Cuplul erotic se întîlnește sub singurătăți lunare. Cerul nocturn e propice efuziunii erotice, ca și sonoritatea nopții curățită de zgomotul zilei. Cadrul natural ales de poet pentru întîlnirea erotică nu este întîmplător. Poetul a cunoscut fără îndoială ritualul erotic țărănesc, în satul copilăriei sale. Se atribuie îndeobște o calitate morală acestui refugiu în natură. Cel care produce zgomot fie el și muzical, se sustrage unei taine, unui mister magic. Cuplul erotic nu reproduce o ordine cosmică, nu se supune unor legi eterne, ci se sustrage lor în chip viclean, sfidînd ordinea „eternă". Discreția atribuită în mod obișnuit specificului țărănesc, e pură ordine poetică. Propriu ritualului animal e bocănitul, țipătul, într-un cuvînt parada erotică manifestă și nu taina care acoperă cuplul eminescian.

„Și peste arbori răsfirați
Răsare blînda lună,
Ce ne găsea îmbrățișați
Șoptindu-ne-mpreună".

Tăcerea e pecetea tainei. Finalul poeziei din care am citat mai sus (*Cînd amintirile-n trecut*) nu lasă nici o îndoială asupra sensului erosului:

„Putut-au oare atîta dor
În noapte să se stingă,
Cînd valurile de izvor
N-au încetat să plîngă".

Stingerea amorului, a dorului în noapte e similară întrucîtva stingerii poeziei. Poezia însăși e substitut de dragoste, e chiar dragostea înlocuită de cuvîntul ce-o desemnează și-o imită în tăcerea ei misterioasă. „Izvoarele plîng", iată semnul naturii, ca martor și stimulent afrodisiac. Iubirea ca și poezia e murmur, stingere, tînguire, plînset, șoaptă.

Păsările. La toți poeții naturii pasărea e elementul principal de muzicalitate, de sonoritate. Mulți poeți introduc în refren, ori în metaforeonomatopeice cîntecul păsărilor. Cadrul naturii este de neimaginat fără voioșia ori tristețea păsărilor. Pînă și poezia populară se folosește de cîntecul păsării drept corespondent al stării sufletești. La Eminescu păsările sînt foarte rar prezente. Cel mai des sînt vizualizate, cîntecul lor e mai rar evocat, iar atunci cînd influențează în vreun fel starea poetică, o face prin absență, ca și glasul omenesc. Un model tipic de vizualizare a păsării este poezia *„Cu penetul ca sideful"*:

„Cu penetul ca sideful
Strălucește-o porumbiță,
Cu căpșorul sub aripă
Adormită sub o viță".

Pasărea nu e prezentă prin cîntec, ci în somn. Ceea ce interesează e mai mult coloritul, impresia vizuală: „ca sideful" și atitudinea: „Cu căpșorul sub aripă". Pasărea apare parnasian, statuar, ca un bibelou de lux. În continuare cadrul natural prelungește liniștea desăvîrșită, punctată prin sugestie de curgerea domoală a apei:

„Și tăcere e afară
Luminează aer, stele,
Mută-i noaptea — numai rîul
Se frămîntă-n pietricele".

S-ar zice că tăcerea deplină e susurul naturii. Poezia este imitația pură a liniștii, este un absolut al tăcerii, și iată cum înțelegem predilecția lui Eminescu pentru sonorități de-abia auzite, pentru armonii discrete. Atunci se poate auzi muzica sferelor. În poezie păsările se manifestă prin cîntecul lor. Eminescu nu ignoră efectul muzical al cîntecului păsărilor, dar îl alungă din poezie:

„Bate vîntul frunza-dungă
Cîntăreții mi-i alungă."

Scanned with OKEN Scanner

În poezia „*De ce nu-mi vii*“, lucrată de asemenea după motive populare, păsările sînt descrise plecînd în zbor (vizualizate), fără ca ţipătul plecării să fie prezent. Latura muzicală a poeziei se datorează leit-motivului titular. Plecarea păsării (cîntecului) marchează absenţa iubirii. Acolo unde nu e cîntec nu e nici iubire, dar cîntecul e tăcere deplină, freamăt al naturii.

Reprezentativă în ce priveşte „motivul păsării“ în poezia lui Eminescu e „*Somnoroase păsărele*“ unde sonoritatea este din nou asociată somniei. Versurile creează atmosfera propice visului eminescian, vis nocturn de pace, linişte şi adormire (influenţă budhică). Izvoarele „suspină“, codrul negru „tace“ Liniştea desăvîrşită e prin definiţie muzicală:

„Peste-a nopţii feerie
Se ridică mîndra lună
Totu-i vis şi armonie ...“

E un cîntec de leagăn romantic, de adormit viaţa. Păsările evocate nu cîntă nici măcar aici. Titlul este şi el semnificativ: „Somnoroase păsărele“. Ele nu îngînă nici un murmur:

„Trece lebăda pe ape
Între trestii să se culce“.
„Somnoroase păsărele
... Se ascund în rămurele“.

Elementele naturii. Analizînd celelalte surse de sunet (zgomot) din poezia lui Eminescu am atins, în treacăt şi valorile sonore ale elementelor naturii. În *Sara pe deal* pacea nopţii e prefigurată de instrumente muzicale, dar şi de tremurul nopţii, lumina (care se aude!), ş.a.

În „*Călin*“:

„Pare că şi trunchii vecinici poartă suflete sub coajă
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă“.

efectul de atmosferă e datorat în mare parte susurului de apă, freamătului de pădure. Poetul aude sufletul naturii. Astfel că instrumentele muzicale scot sufletul lor; glasul omului e vocea sufletului, lucrurile se aud prin sufletul lor, iar suspinul, zgomotul de-abia perceptibil este sesizat doar de urechea poetică. Materia sonoră nu e tratată în particularităţi auditive comune, ci în inefabilul ei, în elementul spiritual datorat simţului poetic pur. Sinele dispare în natură, contopit cu sufletul universal, e o dispariţie prevestitoare de moarte. Confuzia auditivă şi vizuală se produce în poezia „*Şi dacă*“:

„ ... Ramuri bat în geam ...“
„ ... Stele bat în lac ...“.

A bate este un verb care la Eminescu are valoare sonoră diferită de sensul lexical pur, sînt dezvăluite legăturile inefabile care se stabilesc între sonori-

Scanned with OKEN Scanner

tăţile eminesciene şi metaforele auditive. În altă poezie „*De-acum te-oi mai vedea*“ revine imaginea sonoră a luminii:

„Şi dacă luna bate-n lunci
Şi tremură pe lacuri,
Totuşi îmi pare că de-atunci
Sînt veacuri“.

Percepţia chinestezică nu caracterizează decît în puţine împrejurări metafora eminesciană. Confuzia cea mai frecventă este trecerea de-abia sesizabilă a imaginii vizuale în imagine sonoră, prin intermediul senzaţiei tactile, conţinută în senzaţia vizuală. Efectul lunii este de atingere uşoară a lacului, a luncii, a vîrfului de brad, de foşnet mai mult închipuit decît auzit propriu-zis. În poezia „*Şi dacă*“ sugestia chinestezică e şi mai accentuată:

„Şi dacă ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii ...“

Bătaia muzicală a crengilor în ferestre „rimează“ la distanţă cu „bătaia lunii, cu foşnetul luminii“.

Cu toate acestea, elementele naturale sonore sînt prea puţin frecvente, reducîndu-se la cîteva motive fundamentale: valurile, izvoarele foşnetul codrilor, vîntul, geamătul copacilor, muzica sferelor, respiraţia adîncă a naturii tradusă în şoaptă, freamăt, tînguire, murmur. Toate aceste elemente compun o atmosferă de linişte şi pace, de aşteptare apăsătoare dar şi visătoare, de cufundare în elementar.

Zgomotele. Toate elementele discutate pînă acum creează fundalul melodic specific poeziei eminesciene. Contrapunctul sufletului este zgomotul, deşi, aşa cum se va vedea, rolul lui muzical propriu-zis nu e de fel neglijabil. Zgomotul de luptă creează un ritm şi o tensiune extraordinară, în versurile atît de cunoscute din „*Scrisoarea a III-a*“:

„... Ce mai freamăt, ce mai zbucium,
Codrul clocotit de zgomot şi de arme şi de bucium,
Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase,
Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă;
Călăreţii umplu cîmpul şi roiesc după un semn
Şi în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn,
Lănci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt,
Şi ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni,
Orizontu-ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni,
Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie
Urlă cîmpul şi de tropot şi de strigăt de bătaie
În zadar striga-mpăratul ca şi leul în turbare ...
În genunchi cădeau pedeştrii, colo caii se răstoarnă
Cînd săgeţile în valuri, care şuieră, se toarnă
Şi lovind în faţă-n, spate, ca şi crivăţul şi gerul ...
Mircea însuşi mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;

Scanned with OKEN Scanner

Durduind veneau călării ca un zid înalt de suliți
Printre cetele păgîne trec rupîndu-și large uliți ..."

Îmbinarea mai multor tehnici imagistice, combinarea metaforei vizuale cu metafora sonoră și onomatopeică ne obligă la o analiză separată a acestei poezii. Elementele naturale își ies pentru prima oară din fire: codrul clocotește, cerul se dezlănțuie (nouri de aramă, ropot de grindeni, vijelie, plesnet de ploaie, lovesc ca gerul și crivățul), contaminate de mișcarea dezlănțuită a figurației umane. O particularitate a imaginii vizuale de aici e deplina substituire a imaginii auditive. Arcurile se întind în vînt sugerînd vîjîitul săgeții; nouri de aramă, întunecați și rău prevestitori se aud parcă bubuind. Verbul înlocuiește prin acțiune elementul sonor: vin săgeți, caii se răstoarnă, coifurile lucitoare, lăncile scînteind, tropotul cailor, evocarea alămurilor și percuției din orchestra simfonică. Poezia are aspectul unui marș triumfal și are înscris în ritm tempoul marșului.

Poezia este notabilă și prin pregnanța metaforei onomatopeice, cuvintele folosite țin locul fundalului sonor prin frecvența unor vocale și consoane: „vîjîind ca vijelia", „durduind veneau călării", „ropotul de grindeni" și alte imagini onomatopeice imită prin sunetul propriu cuvintelor, zgomotele bătăliei. Anticipăm în acest punct o particularitate generală a poeziei eminesciene, pe care o vom regăsi în poeziile de tinerețe și maturitate, metafora onomatopeică. Remarcabilă este în această poezie ruperea de ritm, trecerea la tonul liric popular, de confesiune tandră cu excelent efect muzical. După explozia sonoră a bătăliei urmează, ca după uvertura unei opere, tonul liric stins, melancolic al solistului liric.

În general zgomotele poeziei lui Mihai Eminescu au o sonoritate stinsă. De pildă în „*Sonete*" (*Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată*):

„Deodat-aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scînduri ..."

„Foșnirea unei rochii" constituie promisiunea unei atingeri secrete, ritualul erotic la orizont.

Pasul vătuit apare în „*Vis*":

„Mă urc pe scări intr-un lăuntru
Tăcere-adîncă l-al meu pas".

Peste sunete și zgomote poetul pune aceeași surdină:

„Șoptesc cuvinte ne-nțelese
Și parc-aștept ceva să mor."

Iată, prin urmare, explicată într-un singur vers semnificația surdinizării sunetelor și zgomotelor. Liniștea cadrului e una cu liniștea versului, iar liniștea acestuia din urmă e prevestioare a marii liniști:

„Acum de sus un cor apasă
Un cîntec trist pe murii reci
Ca o cerșire tînguioasă
Pentru repaosul de veci".

Scanned with OKEN Scanner

Evitarea zgomotului, a sunetelor de orice fel, surdinizarea glasurilor, adormirea naturii prevestesc marele repaos spre care tînjește poetul. Rare sînt momentele de euforie ale omului și naturii, de obicei în versuri de inspirație folclorică. Dar și acolo elementul sonor este redus în scenă de amintire:

„Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cîrdului de cerbi".

Muzica aceasta e murmur, îngînare interiorizată:

„Eu te văd răpit de farmec
Cum îngîni cu glas domol".

În „*Revedere*" apare cu mai mare claritate sonoritatea ca nostalgie:

„Iar eu fac ce fac de mult
Iarna viscolul ascult ...
Troienind cărările
Și gonind cîntările ..."

Poetul nu vorbește însă în numele său, ci în numele codrului, pe care-l personifică în voce lirică:

„Și mai fac ce fac de mult
Vara doina mi-o ascult,
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlîndu-și cofeile
Mi-o cîntă femeile,
Că de-i vremea rea sau bună
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună".

Dar nici codrul nu „vorbește" la timpul prezent, ci rememorează cicluri naturale trecute, cu o melancolie proprie oamenilor.

Încercînd să facem un inventar al sonorităților muzicale ce izvorăsc din poezia lui Mihai Eminescu, nu putem trece cu vederea asupra acelei muzici lăuntrice a ideii și emoției lirice, asupra așa numitei muzici inefabile, la care se adaugă muzicalitate poeziei sale, determinată de rimă, ritm, măsură, metafore sonore, metafore onomatopeice etc.

Deși, în versurile sale zgomotele și sunetele naturii au mai mare forță expresivă decît instrumentele muzicale, mai multă forță sugestivă decît sonoritățile imitative, muzicalitatea intrinsecă a poeziei sale nu se bazează pe nici unul din acești factori. Sonoritățile pure de tip parnasian, presimbolist au grația muzicală a intimității sunetelor, iar prin parfumul lor de vechime, pot fi comparate cu muzica preclasică. Iată de pildă poezia „*De ce nu-mi vii*", în care repetiția muzicală a refrenului modificat „*De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii/*" „*De-atîtea ori, de-atîtea ori*" dau poeziei o impresie muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt exemplu de poezie cu muzicalitate exterioară desăvîrşită, impregnată de filosofie poetică eminesciană este poezia „*Stele-n cer*“:

„*Stele-n cer*
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor
Pînă ce pier“.

Alt procedeu des folosit este refrenul, repetarea în debut şi în final, ori în forme variabile, dar constante ca funcţionalitate la finele fiecărei strofe, a unui grup de cuvinte, cu valoare ritmic-muzicală. O variantă a acestui procedeu este enumerarea, procedeu retoric cu mai mare eficienţă decît refrenul propriu-zis, regăsit în poezia „*La mijloc de codru des*“:

„*Luminiş de lîngă baltă*
Care-n trestie înaltă
Legănîndu-se în unde
În adîncu-i se pătrunde
Şi de lună şi de soare
Şi de păsări călătoare
Şi de lună şi de stele
Şi de zbor de rîndunele
Şi de chipul dragei mele“.

Eminescu preia aici tehnici ale versului popular, adăugîndu-le o ştiinţă a versificaţiei superioare şi un sentiment al infinitului inexistent în tradiţia folclorică. Monotonia rimei creşte valoarea muzicală a poeziei, care se pătrunde de tragismul de fond al sentimentului (rima monotonă din poezia populară este folosită de obicei în contexte optimiste, de trăire a sentimentului natural).

Refrenul propriu-zis, folosit cu cea mai mare eficienţă poetică este prezent în poezia „*Dintre sute de catarge*“. Muzicalitatea versurilor de aici are o doză imitativă, dar în plan semantic şi nu sonor. Nu există o imitaţie a zgomotului mării ci o revenire în flux şi reflux a versului „*Vînturile-valurile*“.

În „*Dorinţa*“, refrenul, deşi într-o formă modificată, joacă un rol pur muzical: „*Or să-ţi cadă flori de tei / Or să-ţi cadă rînduri, rînduri*“. În „*Şi dacă*“, la începutul fiecărui vers apare, în rimă inversă, sintagma „*şi dacă*“. În „*De ce nu-mi vii*“, refrenul apare în final de strofă cu variante: „*De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii*“, „*De sînul tău, de sînul tău*“, „*De-atîtea ori, de-atîtea ori*“, „*Ca tine nu-s, ca tine nu-s*“, „*Iubita mea, iubita mea*“. Nu e de mirare că această poezie a reţinut atenţia unui număr mare de compozitori.

Metafora onomatopeică imită prin cuvînt sonorităţi naturale, instrumentale, obiectuale. Tehnica metaforei onomatopeice este fără egal la Eminescu, acest procedeu atingînd apogeul în producţiile cu adevărat poetice. Exemplul cel mai elocvent este poezia „*Lacul*“, pătrunsă de spiritualitate romantică,

Scanned with OKEN Scanner

creaţie autentică în pofida accesibilităţii aparente. Jocul subtil al sonorităţilor creează un fond de audiţie propice perceperii poeziei:

„Să plutim cuprinşi de farmec
Sub lumina blîndei lune
Vîntu-n trestii lin foşnească
Unduioasă apa sune
.....
Lîngă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nufăr.

Prezenţa consoanelor labiale şi dentale produc impresia de climat acvatic.

Într-o poezie cum este „*Noaptea*“ efectul muzical şi linia învăluitoare a muzicii cuvintelor:

„Cum mîngîie dulce, alină uşor
Speranţa pe toţi muritorii
Tristeţe, durere şi lacrimi, amor,

Azilul îşi află în sînu-i de dor“., este semnificativ.

Poezia are întreg lexicul specific romanţei: amor, dor, lacrimi, tristeţe, durere. Versurile sînt interesante prin capacitatea de a transforma o materie îndeobşte comună în zbor liric. Marile melancolii romantice sînt semne de revoltă şi muzica lor nu acceptă facilităţile, ca muzica romantică. Eminescu a fost contemporan cu Wagner. Noile sonorităţi se împotmolesc în sentimente.

În „*Gazel*“ ritmicitatea muzicală corespunde unei forme fixe în poezie şi suprapunerea perfectă a ritmicităţii sonice cu ritmicitatea formală e admirabilă. Întîlnim datorită formei fixe o repetiţie sonoră cu bune efecte auditive: milă, copilă, sibilă, sigilă, exilă, ostilă, febrilă, gentilă, filă, prăsilă“, cu alternanţe de substantiv-verb, nicăieri folosită cu atîta abilitate.

Muzicalitatea de fond a poeziei eminesciene rămîne ideologică. Muzicalitatea versului este linia profundă a ideii care întîlneşte coordonate sufleteşti apropiate sentimentului generat de muzică. Compozitorii s-au inspirat din acest mare poet, pe de o parte încercînd să-i găsească echivalenţe muzicale (muzica simfonică), pe de altă parte lipind deasupra versului său o melodie care să sublinieze cuvîntul (muzica vocală). Cine poate să se exprime muzical, o face. Eminescu este muzical prin implicarea profundă a straturilor obscure ale conştiinţei, prin pacea desăvîrşită a creaţiei sale, prin aspiraţia către armonia sferelor, către care tinde şi arta muzicală.

În anumite fragmente ale operei eminesciene, sentimentul nostru muzical corespunde cu sentimentul nostru poetic.

De pildă în poezia „*La steaua*“, atît de mult cîntată de compozitori, sonoritatea privită în sine este desăvîrşită. Dar emoţia pregnantă pe care o produce poezia asupra sufletului nostru nu se datorează doar versificaţiei, care apare ca un fundal sufletesc pe care se proiectează imagini cosmice. Muzica poeziei coincide cu ideea, poetul admiră cu sfioşenie independenţa celor cereşti de temporalitatea omenească. Raportul „*aici jos — acolo sus*“ e răsturnat. Starea de jos corupe starea de sus, steaua e deplînsă pentru moartea ei omenească, iar omul este privit în starea lui de subordonare faţă de ordinea cos-

Scanned with OKEN Scanner

mică. Sentimentul este greu de definit, iar echivalentul muzical nu face altceva decît să-l întregească, căci muzicalitatea conformă normelor muzicii creează un climat propice pentru percepţia marii poezii.

Muzicalitatea ideologică nu este altceva decît lupta necontenită între elementul muzical, care-l atrage pe poet, aşa cum îl cheamă sirenele pe Ulise şi elementul ideologic, care-l constrînge pe poet la asceză sonoră. Această muzică dă timbrul specific fiecărui poet, tonalitatea lui inimitabilă. Urechea sensibilă a muzicianului e atentă la elementul specific muzical. Dar ideea poeziei nu-şi propune o copie palidă a muzicii, ci o invenţie muzicală de neimitat. Există o muzică a poeziei mari, aşa cum există o poezie a marii muzici. Atît muzica cît şi poezia merg pe drumul lor propriu, întîlnindu-se numai în efortul comun de perfecţionare a mijloacelor, în emoţia greu de descris pe care o provoacă în sufletele noastre.

Poezia eminesciană nu există în absenţa unui conţinut ideatic şi emotiv, tot astfel semnificaţia şi valoarea reală a muzicii ce o exprimă nu poate fi just apreciată dacă se face abstracţie de implicaţiile şi rezonanţele ei adînci, ce depăşesc înţelesurile unui farmec superficial.

„Ţi-aş scrie lieduri şi te-aş eînta în coruri,
Ţi-aş înflori grădina cu tineri cîntăreţi,
Te-aş da lui Sadoveanu să te rostească molcom,
Şi noii generaţii să-ţi caute alt preţ“[3].

---

3. A. Păunescu — Op. cit. loc. cit.

VALORIFICAREA MOȘTENIRII ARTISTICE

RECENZII

Scanned with OKEN Scanner

Georgeta Băcioiu

Wilhelm Georg Berger – un punct de vedere privind estetica formelor muzicale

RECENZII

Compozitor și muzicolog, Wilhelm Georg Berger ne-a obișnuit prin fiecare apariție editorială cu un stil personal elevat, ce oglindește atît erudiția autorului cît și claritatea sintezei în care se concentrează o impresionantă cantitate de informație transmisă.

După un ciclu ce cuprinde cinci volume de „Muzică simfonică" — avînd drept scop ghidarea iubitorului de muzică spre comorile genului simfonic — structurate pe etape evolutive (volumul I, *Muzica simfonică barocă*, 1967, volumul II, *Muzica simfonică romantică*, 1972, volumul III, *Muzica simfonică romantico-modernă*, 1974, volumul IV, *Muzica simfonică modernă contemporană*, 1976, volumul V, *Muzica simfonică contemporană* 1977) și după o prezentare a ascensiunii cvartetului de coarde în lucrările: *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, 1970 și *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, 1979, Wilhelm Georg Berger ne oferă în 1981 revelația unei noi apariții muzicologice și anume *Estetica sonatei clasice* tipărită de asemenea sub egida Editurii Muzicale din București.

Preferînd un titlu clar, fără concesiuni imaginative, autorul ne sugerează dorința sa de a prezenta prin cartea publicată un ansamblu de probleme privitoare la esența artei muzicale, la raporturile ei cu realitatea, la metodele creației artistico-muzicale din interiorul perioadei clasice (perioadă în care asistăm la „marea întoarcere de la idealism la realism", p. 19). Privind titlul,

probabil mulți cititori s-au întrebat, ce anume ar mai putea fi spus nou despre sonatele lui Haydn, Mozart și Beethoven cînd în cei peste 150 de ani de la moartea ultimului clasic și primului romantic (cum a fost denumit Beethoven) muzicologii au umplut mii de pagini, în dorința de a surprinde inefabilul artei sunetelor din perioada clasică. Parcurgerea *Esteticii sonatei clasice* dovedește însă nu numai că „este una dintre cele mai importante lucrări teoretice produse pînă în prezent de Wilhelm Georg Berger" (text pe coperta IV) ci și faptul că este gîndită de un om care vorbește din interiorul muzicii, despre muzică, cu emoția și sinceritatea necesară convingerii cititorului asupra subiectelor puse în discuție, legînd forma de genul sonatei și analizîndu-i din punct de vedere estetic, dezvoltarea pe tot parcursul perioadei clasice, creînd permanent și perspectiva romantică a acesteia.

Lucrarea este concepută în cinci capitole: capitolul I, *Teme și variațiuni* cu referință la perioada dintre baroc și clasic, capitolul II, *Genuri și modalități* se axează pe „constituirea sonatei clasice ca gen", capitolul III, *Evoluții paralele* în care sînt comentate sonatele pentru pian și sonatele pentru pian și violină, capitolul IV, *Particularizări succesive* avînd ca subiect trio-ul instrumental, capitolul V, *Analogii structurale* ce cuprinde: cvartetul, concertul, simfonia, concluzii. Astfel *Estetica sonatei clasice* pune la dispoziția cititorilor interesați o prezentare monografică a formei și genului de sonată în creația celor trei mari compozitori ai clasicismului vienez: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven, realizînd concomitent atmosfera epocii în care aceștia au compus inegalabilele capodopere.

Așa cum era de așteptat, autorul se detașează net de schematizarea rigidă a punctării succesive a elementelor naratoare din compozițiile clasice, considerînd că „interpretarea muzicologică a marii deveniri înlăuntrul epocii clasice și în consensul esteticii sonatei clasice, rămîne o temă eternă, oricînd deschisă și entuziasmantă. Cercetarea este îndemnată să pătrundă domenii și fațete încă prea puțin știute, să valorifice posibile surse inedite, fără să coboare într-o anecdotică măruntă și foarte nesigură sau complet stoarsă de vlagă, în regiunile pîcloase ale speculației extramuzicale" (p. 369).

Berger, în *Estetica sonatei clasice*, caută să transpună în cuvinte esența artei muzicale, pe care o analizează atît ca moment în sine — în care s-a ajuns la idealul enunțat de Winckelmann (pe care îl citează autorul) „simplitate nobilă și măreție calmă" (p. 19) — cît și ca trecere de la preclasicism către romantism, cu dinamica și frămîntările epocii, sesizînd finele fibre ce leagă o sonată timpurie de Carl Philipp Emanuel Bach de o sonată tîrzie semnată de Beethoven și modul în care înnoirile acestuia din urmă se răsfrîng asupra lucrărilor precursorilor clasicismului.

Subliniind în prefața cărții varietatea elementelor artei muzicale, faptul că „muzica europeană cultă a timpurilor trecute se menține vie în prezentul nostru aflîndu-și căi de permanență în viitor" (p. 6), W. G. Berger își expune scopul principal al lucrării, care nu poate fi altul decît "slujirea muzicii a frumosului, a ideii de adevăr artistic" (p. 6). În *Estetica sonatei clasice* autorul realizează în special, asemănările stilistice extrase din lucrările haydniene, mozartiene, beethoveniene, dovedind importanța sonatei clasice, locul și rolul muzicii în contextul epocii. Astfel momentul de trecere de la barocul muzical la clasicism, capătă în viziunea lui Berger dimensiunea răsturnării concepției despre muzică, motivată prin fundamentalele transformări la care asistăm din punct de vedere filosofic (în modul de a privi arta sunetelor, în închegarea

Scanned with OKEN Scanner

unei noi concepții despre natură și viață, tema epocii axîndu-se cu precădere pe capacitatea creatoare a omului). Din dorința de a dezvălui cititorului imaginea apariției și dezvoltării genului și formei de sonată, atît pe plan orizontal — în multitudinea aspectelor sale — cît și pe plan vertical — în ascensiunea cunoscută pe scara timpului, — autorul subliniază aportul unic al lucrărilor și compozitorului de geniu care a fost Johann Sebastian Bach. Astru al polifoniei vocale și instrumentale, Bach reprezintă pentru Wilhelm Georg Berger, un punct nodal în istoria muzicii, sintetizînd muzica secolelor precedente și pregătind-o pe cea a secolelor viitoare, contribuind la formarea unei surse de influență a compozitorilor clasici. Muzica lui J. S. Bach, în deosebi muzica sa de orgă, „viu întreținută după 1750 de importanții săi discipoli și de urmașii acestora (...) va însoți fazele dezvoltării preclasice și clasice, chiar dacă alte idealuri guvernează arta muzicii, mulțimea aspectelor stilistice descriind îndepărtări considerabile și înnoiri radicale“ (p. 46).

Pornind de la „natura și importanța legăturilor cauzale dintre sonată și celelalte genuri ale muzicii instrumentale clasice, punctînd poziția aparte a sonatei în cursul diversificării și adîncirii practicii compoziționale și interpretative“ (p. 9), Wilhelm Georg Berger a remarcat faptul că muzica clasică oglindește o stare de spirit, o atitudine față de viață avînd la rîndul ei, înrîurire asupra mentalității și modului de gîndire al contemporanilor.

Constituirea sonatei clasice ca gen, se datorează și unor precursori ai clasicismului — novatori la rîndul lor — precum Domenico Scarlatti, Carl Philipp Emanuel Bach, Wilhelm Friedemann Bach, ș.a. care„ au contribuit totodată la formarea mecanismului devenirii formei de sonată tripartită, expresia artistică a unui proces cumulativ și selectiv“.

Wilhelm Georg Berger consideră că dobîndirea adevăratei sonate clasice s-a realizat după „parcurgerea unui drum suitor ce trece rînd pe rînd prin trei terase deosebite“ (p. 103). Prima terasă fiind suita instrumentală de dansuri, a doua formată din sonata de cameră, *sonata da chiesa*, concertul *grosso* și solistic, genurile muzicale legate de scenă, iar a treia constituind-o realizarea „în ritm rapid a noii tipologii de sonată, concert instrumental și simfonic care se situează mai presus de tradițiile locale, de școli izolate, de maniere și gusturi artistice“.

În analiza evoluției sonatei pentru pian și violină, autorul revendică pentru Mozart dreptul de a fi considerat „primul creator care a lărgit cadrul sonatei pînă la dedublarea proporțiilor și aceasta prin conexarea într-un sistem unitar a două creații net opuse prin spirit și factură și totuși complementare“ (p. 120). Descriind climatul unei vieți muzicale clasice multiform stratificate, Wilhelm Georg Berger dovedește permanenta conlucrare dintre Haydn, Mozart, și Beethoven pe tărîmul sonatei, trio-ului, cvartetului, concertului și simfoniei.

Prin studierea volumului *Estetica sonatei clasice* de Wilhelm G. Berger se poate observa că autorul pornește de la o minuțioasă analiză a compozițiilor destinate muzicii de cameră, muzicii simfonice precum și muzicii de scenă din perioada clasicismului, de la ideile filosofice ale epocii creînd o carte cu autentic caracter științific, fără ca acest lucru să știrbească din frumusețea și expresivitatea frazelor. Ritmul dinamic abordat de muzicolog, rămîne permanent viu întreținut prin folosirea diverselor comparații și exemplificări, prin talentul scriitoricesc pe care îl posedă și care ne face să respirăm parcă aerul evenimentelor vremii.

Scanned with OKEN Scanner

Meritul *Esteticii sonatei clasice* de W. G. Berger este nu numai acela de a prezenta într-o viziune de sinteză sonata — ca formă şi gen sub diversele sale ipostaze, atît în lucrările compozitorilor clasici cît şi-n cele ce aparţin precursorilor clasicismului — nu numai elaborarea unui material complex prezentat într-o formă stilistic unitară, ci mai ales faptul că dovedeşte şi condiţionează o cunoaştere profundă a esteticii genurilor şi formelor muzical-instrumentale din preclasicism, clasicism şi romantism sub aspect morfologic şi semantic determinant.

Gîndirea autorului inspectează cu conştiinţa valorilor perene tărîmurile artei sunetelor, traversînd întreaga gamă a genurilor muzicale clasice, punctînd cu autoritate motivată momentele de focalizare şi dispersie a elementelor sonatei clasice, desprinzînd filoanele importante ce au determinat apariţia şi dezvoltarea ulterioară a diverselor genuri muzicale.

Punînd în discuţie idei ce aparţin unor cunoscuţi oameni de cultură, filosofi şi literaţi (imaginîndu-şi cu aceştia un amplu colocviu peste timp), aducînd drept argument al afirmaţiilor sale un material muzical ce numără 177 de titluri de sonate, lieduri, fantezii, triouri, cvartete, cvintete, septete, octete, concerte, simfonii, divertismente, oratorii; W. G. Berger ne determină să privim cu ochii minţii o întreagă lume muzicală şi culturală ce a favorizat răsăritul fascinant al clasicismului, luminat la zenitul lui de acei corifei ai primei şcoli vieneze, care au fost: Haydn, Mozart, Beethoven.

Wilhelm Georg Berger prin *Estetica sonatei clasice* înscrie în palmaresul său, şi-n cel al muzicologiei româneşti, o lucrare de valoare, prin concepţie şi mod de abordare, ce ne apare acum, după parcurgerea integrală a ei, edificatoare în înţelegerea şi pătrunderea sensurilor multiple şi profunde ale muzicii instrumentale clasice. Estetica sonatei clasice izvorăşte din armonia genurilor şi formelor muzicale care participă la dezvoltarea ei. Fiecare parte a tonalităţii definită prin teoria sonatei clasice poate şi trebuie să pretindă anumite aspecte estetice particulare, o identitate de sine ce nu se limitează doar la elemente şi specificităţi de ordin strict funcţional. Datorită existenţei reale a acestora se realizează prezenţa analogiilor structurale, „transgresînd sferele cvartetului de coarde, ale concertului instrumental sau simfoniei, de pildă conceptul de sonată clasică, larg cuprinzător în această viziune şi totuşi concret la obiect, capătă dimensiuni dintre cele mai vaste posibile în arta sunetelor“ (p. 275).

Importanţa apariţiei lucrării lui Wilhelm Georg Berger derivă şi din faptul că în muzicologia românească numărul publicaţiilor ce privesc domeniul esteticii muzicale este foarte restrîns. De la *Estetica muzicală* semnată de Dimitrie Cuclin în 1933 (ce conţine pe lîngă multe idei de valoare enunţate şi o oarecare doză de superficialitate şi confuzie în modul de abordare al problemelor), Pascal Bentoiu este cel care trezeşte la viaţă acest subiect uitat parcă de muzicologii noştri. Dintre publicaţiile sale pot fi amintite aici cîteva lucrări de referinţă în domeniul estetico-muzical, precum: *Imagine şi sens* (ce poartă dedicaţia „Lui Wilhelm Berger“) publicată şi în limba franceză, *Deschideri spre lumea muzicii*, *Gîndirea muzicală*, lucrări ce constituie punct de plecare pentru multiple dialoguri pe teme tangente muzicii şi esteticii totodată, incintînd concomitent la o adîncă şi profundă meditaţie.

Poate că ideea lui Pascal Bentoiu de a discuta în *Deschideri despre lumea muzicii* despre „organismele muzicale“ „dintre cele mai familiare cititorului, nu dintr-un punct de vedere istoric sau tehnic (există nenumărate lucrări pe

această linie), ci din unghiul unei estetici centrate pe receptarea operei". (Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii* — Ed. Eminescu — Buc. 1973, p. 54) a constituit unul din punctele de plecare ale lui Wilhelm Georg Berger pentru elaborarea *Esteticii sonatei clasice.*

Dacă însă Pascal Bentoiu analizează numai receptarea „organismelor muzicale", trecînd în revistă: concertul instrumental, simfonia, sonata, poemul simfonic, cvartetul de coarde, oratoriul, opera, baletul, formele variaționale, rapsodia, liedul (deci este vorba de o analiză pe o suprafață mare), într-un subcapitol de 20 de pagini, Wilhelm Georg Berger alege un singur „organism muzical" (dacă îl citäm pe Pascal Bentoiu care consideră că realitatea numită „simfonie" sau „concert", sau „poem simfonic" sau „sonată" e prea largă pentru a fi o formă și prea strînsă spre a fi un gen — Pascal Bentoiu *Deschidere spre lumea muzicii* p. 54). Acest „organism muzical" ales de Berger este sonata, pe care o consideră „un tărîm întins care participă la marea genurilor muzicale înrudite și înconjurătoare. Afluxul aduce valuri de semne discrete înnoitoare, pe care refluxul le poartă iarăși în larg, restituindu-le unui univers în mișcare, dar limpezite și armonizate, concentrate și dinamizate. Locul undelor în necontenită succedare amplificatoare propagă astfel germenii viitoarelor împliniri și transformări" (p. 9). Berger analizează sonata ca formă și gen, în contextul unei perioade delimitate de preclasicism și romantism, accentuînd momentele de apariție a noutății autentice, a factorilor posibili ce au determinat-o, încadrînd discuția în atmosfera clasicismului, dar dovedind rădăcinile sonatei și sugerînd dezvoltarea ei ulterioară datorată altor compozitori de geniu ca Robert Schumann, Johannes Brahms, ș.a.

Prin întreaga lucrare, Wilhelm Georg Berger convinge cititorul că într-adevăr, o întreagă „epocă răsună în lumea sonatei !" (p.8).

Estetica sonatei clasice de W. G. Berger este tipărită de Editura Muzicală din București, într-un număr de 416 pagini, cu o pagină de gardă. Semnatarii redactării și tehnoredactării sînt Titus Moisescu și Carmina Cizer. Aplicarea celor trei desene ornamentale specifice perioadei clasice, încadrarea titlului într-un chenar albastru aparține graficianului Anton Dragoș — realizator al unei coperți corespunzătoare conținutului cărții, subliniind plastic perioada culturală la care se referă muzicologul.

Scanned with OKEN Scanner

Monica Ioniță

Teodor T. Burada — *Opere*

RECENZIE

Se împlinesc anul acesta 60 de ani de cînd a încetat din viață unul dintre primii cercetători ai vieții culturale românești, unul dintre întemeietorii muzicologiei, ce a pus bazele unui punct de vedere științific de abordare a patrimoniului nostru artistic, și acesta a fost istoriograful, lexicograful, organologul, folcloristul, etnograful, bibliograful, literatul moldovean Teodor T. Burada (1839—1923). Importanța moștenirii sale artistice, contribuția acestuia la alcătuirea unui fond documentar pentru cultura noastră națională, și implicit integrarea sa în circuitul internațional, trebuie privită și înțeleasă în contextul condițiilor politice, artistice, religioase din a doua jumătate a secolului trecut, cînd pe toate planurile vieții sociale, Iașiul devenise locul unor violente dispute. Evenimentele de la 1848, Unirea din 1859 și cea ulterioară din 1918 care a consacrat, în mod definitiv, în paginile istoriei comunitatea de grai și simțire a românilor din cele trei ținuturi, dorința de libertate a poporului nostru și năzuința sa spre o viață mai bună, consemnate pe marginea timpului prin eroicile lupte din 1877 și 1917, toate acestea au fost momente de o covîrșitoare însemnătate pe care cărturarul moldovean le-a trăit, la care a participat și pentru care a luptat cu arma îndrăznelii, a curajului de afirmare a geniului creator popular.

De altfel, încă din copilărie, muzicologul ieșean a fost martorul celor mai înălțătoare dovezi de profund patriotism, casa familiei Burada (a vornicului Tudorachi și a cărturăresei Maria) fiind pestre trei decenii punctul de răscruce al ideilor de libertate și unitate ale poporului român, locul de întîlnire al artiștilor vremii, unde pentru prima oară au fost auzite pagini din muzica lui

Scanned with OKEN Scanner

Haydn, Mozart, Beethoven, alături de prime prelucrări folclorice semnate de Elena Asachi, Al. Flechtenmacher, Francisc Caudella, soții Burada fiind în același timp, animatorii vieții artistice din capitala Moldovei. O asemenea atmosferă familială nu putea să sădească în conștiința tînărului Teodor decît cele mai nobile sentimente pentru poporul în care s-a născut și a trăit, cele mai arzătoare dorințe de a-i pune în valoare creația. Încă din vremea studenției la Paris (a urmat cursurile Conservatorului Imperial de muzică și declamație), Teodor T. Burada și-a început investigațiile la Biblioteca Națională în vederea realizării viitoarelor studii de organologie muzicală (primele de acest gen de la noi). Tot în acea perioadă studentul român și-a format un repertoriu violonistic cu care, ulterior, toată viața colindînd întreaga țară și multe alte orașe dincolo de granițele ei, a încîntat urechile pretențioase ale artiștilor vremii. Dincolo de însemnătatea afirmării unui artist român pe scenele de concert europene (eveniment consemnat în presa străină a secolului trecut), de semnalat este și faptul că fiecare din recitalurile artistului moldovean se încheia cu o lucrare scrisă în caracter românesc, ceea ce, evident, denotă dorința sa de a face auzită în întreaga lume frumusețea cîntecului nostru popular. Dar toate aceste deplasări ale sale aveau și un alt scop precis: acela de a culege date, informații, documente asupra datinilor, obiceiurilor, caracteristicilor cîntecului popular ale țării pe care o vizita, sau asupra eventualelor elemente folclorice românești, așa cum s-a întîmplat în călătoriile efectuate în Macedonia, Basarabia, Istria. „Teodor T. Burada este întîiul și singurul român care face o cercetare pe teren" — remarcă I. C. Chițimia. Și nu numai atît; Teodor T. Burada a fost primul care a împrumutat activității sale de cercetare etnografică și folclorică o concepție științifică de abordare a fenomenului muzical. În acest fel, în afara dorinței sale de a construi o temelie a culturii noastre populare, Teodor T. Burada a luptat pentru susținerea originii daco-romane a poporului român, ceea ce demonstrează înaltul patriotism și atașament față de moștenirea artistică a acestui neam, invitînd în același timp compozitorii vremii la o inspirație de natură folclorică în zămislirea lucrărilor lor, pentru propășirea creației populare, pentru integrarea ei în circuitul valorilor culturii naționale.

Dar Teodor T. Burada este și un reformator al vieții spirituale ieșene din secolul trecut. Fiind numit profesor de vioară la vîrsta de numai 21 de ani el a cunoscut de timpuriu limitele în care învățămîntul muzical și cel artistic în general se zbătea. Pe parcursul întregii sale vieții, nu numai că a organizat o serie de conferințe pentru studenții și dascălii Conservatorului ieșean, menite să orienteze și să formeze activitatea colegilor de breaslă într-o direcție care să contribuie efectiv la ridicarea artei interpretative românești la adevărata ei valoare, dar a și înființat în 1907 „*Societatea de muzică*", prilej cu care muzicologul moldovean s-a preocupat de propagarea artei muzicii și în cercurile de amatori. Realizînd necesitatea existenței unui cadru superior de învățămînt muzical și artistic în formarea unei conștiințe naționale, Teodor T. Burada a luptat (dovada o formează studiile consacrate Conservatorului din Iași) pentru existența acestei instituții, într-un moment în care oficialitățile vremii o considerau inutilă. Ba, mai mult, Teodor T. Burada a militat pentru alcătuirea unei orchestre calificate care să popularizeze arta sunetului în rîndul mulțimii. S-a străduit de asemenea (prin studii și articole scrise la adresa autorităților vremii) să introducă în biserică tipul de cînt coral armonic în locul melodiilor executate la unison în maniera nazală, specifică orientului. (A

Scanned with OKEN Scanner

fost un argument în plus în favoarea continuității existenței Conservatorului ieșean care urma să pregătească interpreții vocali.) „Dacă muzica este atît de necesară pentru fericirea internă a fiecărui individ, pentru beatitudinea lui, dacă este atît de utilă și atît de morală, să ne grăbim ca ea să fie baza educației junimii noastre; departe de noi deci suprimarea școlilor de muzică, din contră, să ne silim să le încurajăm prin orice mod, și completînd clasele conservatorului care lipsesc, în curînd vom avea efectele sale binefăcătoare asupra societății noastre; vom avea un teatru național și o orchestră compusă numai din artiști care desigur nu vor întîrzia a forma gustul muzical în masa poporului ridicînd muzica națională la înălțimea ce trebuie să o aibă" (*Conservatorul de muzică de Iași*). Teodor T. Burada a fost acela care a arătat într-o serie de reviste, necesitatea prezenței pe scena noastră artistică a unor publicații de specialitate; acestea însemnînd critică muzicală, schimb de idei în domeniul muzicii și în general tot ceea ce poate oglindi un orizont cultural, național și universal. Pe această linie se înscrie editarea anuală a „*Almanahurilor muzicale*" redactate integral de cărturarul moldovean, proiectate să includă în majoritatea preocupărilor sale probleme de muzică populară și cultă românească, evenimente artistice și culturale ale timpului. Din inițiativa apariției acestor publicații, din tematica abordată și din răsunetul pe care efemera lor prezență l-a avut, putem spune că cele numai 3 numere care le-au limitat existența (1875—1877) au marcat un moment de cotitură artistică pentru întreaga muzicologie românească. Am semnalat aici doar cîteva din cele mai importante contribuții ale lui Teodor T. Burada în viața noastră spirituală, el dovedind de-a lungul întregii vieți, cu fiecare inițiativă lansată, adevărate acte de curaj, luînd în considerație, pe de o parte, răscrucea de timp pe care cărturarul moldovean a trăit-o, avalanșa evenimentelor istorice parcurse și implicit situația socială, economică, politică existentă, și, de pe altă parte, nivelul cultural scăzut în care mesagerii artei românești din a doua jumătate a secolului XVIII se mai zbăteau încă. Pentru toate aceste considerente, putem aprecia cu legitimă mîndrie, că întreaga moștenire artistică, științifică a cărturarului ieșean constituie o măreață operă de reconstituire a valorilor culturii noastre populare, de redare a lor circuitului valorilor naționale, activitatea sa îmbrăcînd în mai multe domenii haina de pionierat.

Datorăm publicarea lucrărilor lui Teodor T. Burada într-un singur ciclu de volume care cuprinde totalitatea preocupărilor cărturarului moldovean (consemnate sau nu în periodicele vremii) inițiativei salutare a muzicologului Viorel Cosma, care printr-o muncă asiduă de tezaurizare a materialelor rămase în colecția familiei Burada, de clasificare a lor corespunzător domeniilor în care a activat învățatul ieșean, a scos la lumină un imens fond documentar, științific și artistic fără de care nu poate fi concepută nici o investigație muzicologică, folclorică, istoriografică.

Ediția completă de „*Opere*" proiectată să apară, se ridică la un număr de 12 volume, din care pînă în prezent au văzut lumina tiparului numai patru, tratînd respectiv, următoarele domenii de activitate: vol. I și II — probleme de istoriografie și lexicografie muzicală, vol. III, IV și V (ultimul urmează să apară în curînd)—probleme de etnologie și folclor, vol. VI și VII — istoria teatrului în Moldova, vol. VIII — probleme de învățămînt muzical, vol. IX și X — impresii de călătorie, amintiri, proză, efemeride și în sfîrșit vol. XI și XII — corespondență. Necesitatea înmănuncherii tuturor acestor aspecte, care au marcat viața unui om de talia lui Teodor T. Burada, în acest ciclu

Scanned with OKEN Scanner

de *Opere* se impunea cu stringență; în afara cerinței obiective care reclama dezvăluirea contribuției sale științifice la afirmarea culturii muzicale românești, existau în arhiva familiei Burada o serie de manuscrise care mărturisesc preocupări insuficient cunoscute ale muzicologului ieșean. De asemenea, răspîndirea studiilor și articolelor sale în diversele publicații ale vremii (datorată absenței unor periodice muzicale) impuneau cumularea lor într-o singură tipăritură care să le ateste valoarea.

Dacă privim în ansamblu totalitatea publicațiilor lui Teodor T. Burada apărute pînă în prezent în cele patru volume de opere, firul roșu care le străbate (și pe care muzicologul Viorel Cosma a reușit să-l reliefeze la înălțimea semnificației sale) este legat de dorința cronicarului ieșean de a redacta pentru prima dată o istorie a muzicii românești (opinie mărturisită încă din 1877). Ea urma să unească toate manifestările cultural-artistice ale timpului, din cele trei provincii române. Și pentru aceasta, în afara investigațiilor, întreprinse la fața locului, privind evenimentele de artă din Iași și respectiv din întreaga Moldovă, Țară Românească sau Transilvania, Teodor T. Burada a întreținut și o fructuoasă corespondență cu oamenii de cultură din București (Grigore Tocilescu, Alexandru Xenopol, Nicolae Iorga) și Ardeal (Gh. Barițiu). Astfel, referitor la Iașiul secolului trecut, Teodor T. Burada a adunat o bogată documentație privind instituțiile de învățămînt artistic (Conservator, Teatrul Național), viața muzicală a orașului, personalitatea unor muzicieni — tot acest material documentar fiind transmis posterității prin studii, articole, schițe monografice, cronici muzicale. Studiile dedicate Conservatorului de muzică ieșean, incluse în volumele de *Opere* editate, tratează pe rînd un istoric al instituției de învățămînt artistic moldovean (în *Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași*) apoi importanța apariției sale în ansamblul mișcării artistice existente (în *Conservatorul de muzică din Iași*) precum și un omagiu adus oficialităților vremii pentru reînființarea instituției (în *Conservatorul de muzică și declamațiune din Iași*) sau, în sfîrșit, aprecieri, concluzii în legătură cu semnificația și necesitatea prezenței așezămintelor de artă în Capitala Moldovei (în *Încercări despre originea Teatrului Național și a Conservatorului de muzică și declamațiune*). Lectura studiilor (ca de altfel a tot ce a zămislit condeiul său) dezvăluie mereu același fierbinte patriotism cu care a luptat o viață întreagă pentru afirmarea unei culturi naționale. Teodor T. Burada credea cu ardoare în arta muzicală, unificatoare a sufletelor omenești de pretutindeni. De aceea ea trebuie „cultivată în chip sistematic și să se deprindă atît cei ce o execută cît și cei ce o ascultă cu formele ei mai înalte, cu muzica marilor maeștri care întrupează în sunetele ei cea mai mare măiestrie a concepției artistice muzicale“ — spunea muzicologul moldovean în cuvîntul său omagial al aniversarea „Societății de muzică“ din Iași (1912). Și a fost „cultivată în chip sistematic“ așa cum reiese din studiul *Școala de muzică și declamație de la Rotopănești* unde ne este semnalată existența unei școli de artă populară creată pentru țărani sub îndrumarea profesorilor Conservatorului ieșean. Un rezumat valoros ce include ideile muzicologice ale timpului ne este prezentat în studiul *Privire asupra muzicii românești* unde, în afara necesității cuprinderii într-o istorie a muzicii a creației românilor de pretutindeni, Teodor T. Burada lansează și o emoționantă chemare compozitorilor noștri, pentru inscripția folclorică, pentru a imprima în felul acesta „nota caracteristică“ muzicii românești. Ideea este susținută de un argument în plus în studiul *Cum era privită muzica la noi în trecut* prin atenția acordată interpreților (în

comparație cu cei existenți la acea vreme în țară) și repertoriului străin lipsit de calitate, susținînd înlocuirea lui cu lucrări reprezentative din creația oamenilor de cultură autohtoni atît în domeniul teatrului cît și în cel al muzicii.

Despre viața cultural-artistică a Iașului de altădată vorbește schița monografică *Cronica muzicală a orașului Iași*. Aflăm din paginile sale (în partea I-a a sa) despre evenimentele artistice de concert, prezentate cronologic, din care, din păcate, comentariile autorului sînt reduse la minimum, partea a II-a cuprinzînd date legate de activitatea teatrului moldovean cu amănunte pe care le vom cunoaște în volumele VI și VII de *Opere* programate să apară în viitor și care tratează probleme ale *Istoriei Teatrului în Moldova*. Cronici muzicale și articole despre mișcarea artistică ieșeană, sînt publicate și în volumul II al ciclului de *Opere* semnat de Teodor T. Burada, care abordează aspecte diferite ale vieții muzicale teatrale la început de veac. Semnalez cîteva din aceste titluri: *Actorii și comitetul teatral*, *O întrebare direcției Teatrului Național*, *Concerte simfonice de muzică clasică* etc. Pe aceeași linie se înscriu biografiile, articolele cu caracter informativ, schițele monografice de persoane, care conturează cîteva figuri de muzicieni din arta universală de care Teodor T. Burada fusese cucerit în perioada studiilor la Paris (vezi biografiile consacrate lui J. J. Rousseau, Lucreției Aquiari și violoncelistului Bernard Romberg) precum și celei aparținînd culturii românești (Alexandru Flechtenmacher, Ioan Poni, A. D. Xenopol și primei compozitoare române Elena Asachi). Un loc aparte în acest capitol dedicat individualităților muzicale îl ocupă reactualizarea personalității multilaterale a lui Dimitrie Cantemir. Datorăm muzicologului ieșean dezvăluirea preocupărilor muzicale ale „domnitorului moldovean" despre care nu se știe aproape nimic pînă la acea dată, trasînd în felul acesta noi dimensiuni contribuției sale teoretice muzicologice pe plan european. Aflăm despre toate acestea din: *Dimitrie Cantemir muzician*, *Un prince moldave musicien*, *Scrierile muzicale ale lui D. Cantemir*, *Domnitorul Moldovei*, *Un monument lui D. Cantemir, domnitorul Moldovei*. Răsunetul cercetărilor sale în acest domeniu l-au situat pe Teodor T. Burada la loc de cinste în lucrările contemporane franceze și turcești de enciclopedie și lexicografie muzicală.

Seria publicațiilor de istoriografie muzicală cuprinde și studiul *Corurile bisericești de muzică vocală armonică în Moldova* în care, așa cum am spus, animatorul Teodor T. Burada pe lîngă aspectele reformatoare ale muzicii bisericești survenite odată cu introducerea „cîntării armonice", ne prezintă o serie de documente care atestă existența la acea vreme a principalelor coruri bisericești din Moldova. Nu mai puțin dens în semnificații istoriografice este și studiul intitulat *Cercetări asupra muzicii ostășești la români* în care folosindu-se de o vastă incursiune (de la ansamblurile militare de tip feudal — la cele moderne) autorul moldovean, investigînd în același timp compartimentul de organologie muzicală romană, susține și pe această cale ideea continuității latine a poporului român (comunitatea de instrumente specifice armatei).

Revenind însă la ideea centrală care a stat la baza activității de cercetare muzicologică, istoriografică, folclorică și etnografică a cărturarului de la Iași, aceea de a întocmi o istorie a muzicii care să oglindească frămîntarea artistică a românilor din toate părțile țării, muzicologul Viorel Cosma a inserat în volumul I de *Opere* și două studii: primul, intitulat *Cercetări asupra Școalei Filarmonice din București*, prin abundența datelor folosite este un document prețios care atestă preocupările oamenilor de cultură din Bucureștiul de altădată; cel de al doilea, *Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania*

Scanned with OKEN Scanner

prin incursiunile în sfera culturii ardelene de la origine (sec. XVIII) și pînă la data la care se face investigația, rămîne un studiu de referință pentru cercetătorii de azi și de mîine ai fenomenului artistic respectiv. În imposibilitatea procurării unor documente, date, mărturii pe măsura exigenței sale, privind manifestările de artă și cultură din Muntenia și Ardeal (el a cercetat cu meticulozitate Moldova în tot ce a zămislit ea mai de valoare), Teodor T. Burada nu și-a putut duce la îndeplinire mărețul gînd al realizării istoriei românilor în planul artei și culturii. Rămîne însă această dorință pentru prima oară exprimată în sfera artistică acum mai bine de un secol în urmă, năzuință de cea mai mare însemnătate pentru omul, luministul Teodor T. Burada, care, în acele vremuri, din patriotism și din conștiință a necesității existenței unui document asupra specificului artei românești, s-a străduit să ofere „fraților săi moldoveni" imaginea preocupărilor muzicale, teatrale, literare ale românilor de dincolo de Milcov.

De o deosebită importanță pentru cultura noastră națională rămîne aportul lui Teodor T. Burada în lexicografia muzicală, el fiind considerat fondatorul lexicografiei muzicale clasice românești. Studiile publicate (în volumul II al ciclului de *Opere*) aparținînd acestui resort, coincid cu trei etape mai importante de preocupări lexicografice. Prima etapă corespunde cu prezența sa pe băncile Conservatorului din Paris, cînd pe baza documentației culese, Teodor T. Burada și-a întocmit *Dicționarul muzical*, manuscris care vede pentru prima oară lumina tiparului în ciclul de *Opere* realizat de muzicologul Viorel Cosma și care include în afara termenilor consacrați în literatura muzicală universală și considerații pe marginea muzicii populare românești (legate de obiceiuri, genuri, instrumente). A doua etapă este orientată spre problemele de organologie muzicală, cînd au rezultat studiile: *Arcușul*, *Originea violinei și perfecționarea ei*, *Despre întrebuințarea clopotelor în muzică*. Și din ultima etapă, care atestă o preocupare constantă pentru organologia muzicală și în special pentru descrierea instrumentelor noastre populare, s-a născut dicționarul de *Instrumente muzicale*, semnificativă pentru contribuția sa lexicografică fiind și documentația iconografică alăturată cuvintelor scrise. Valoarea aportului creator a lui Teodor T. Burada în domeniul lexicografiei și organologiei este recunoscută și pe plan internațional, *Dicționarul* său *muzical*, de exemplu, încadrîndu-se în literatura de specialitate a școlilor de artă sonoră din întreaga Europă.

Necunoscută a fost pînă în zilele noastre activitatea de bibliograf muzical a lui Teodor T. Burada. Cele două studii publicate (*Instruments de musique* și *Catalogue des divers auteurs qui ont ecrit sur la musique*) atestă valoarea preocupărilor muzicologului ieșean atît prin vastitatea materialului furnizat cît și prin modul minuțios sistematizat în care a fost conceput.

De o covîrșitoare importanță pentru cultura noastră națională, pentru afirmarea ei la adevăratele sale coordonate valorice, ne apare și contribuția muzicologului ieșean în planul folcloristicii, al etnografiei și al etnologiei muzicale. Pentru eruditul Teodor T. Burada, pentru omul profund atașat de viața spirituală a poporului său, o reală, autentică investigare a patrimoniului cultural-artistic românesc nu poate începe decît cu folclorul, această „primă treaptă a istoriei teatrului și muzicii noastre culte". Într-un moment de masive publicații ale folclorului nostru literar, încercînd să suplinească sărăcia de opinie, de aprofundări muzicologice, Teodor T. Burada este cel căruia (fără să concluzioneze cu prea multe idei asupra documentelor cercetate) îi datorăm

Scanned with OKEN Scanner

instituirea pe baze ştiinţifice a disciplinelor de folclor şi etnografie muzicală —pe de o parte — şi soluţionarea unor aprige dispute legate de originea latină a poporului român — pe de altă parte. Sînt prezente încă din volumul I cîteva studii edificatoare în acest sens. Astfel în cel intitulat *Despre întrebuinţarea musicei în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în afara îndemnului patriotic adresat contemporanilor de a ţine seama de „credinţele, datinile, moravurile şi de vechile noastre instituţiuni moştenite din bătrîni, păstrate de istorie, transmise prin tradiţiune şi scăpate ca prin minune de valurile cotropitoare ale veacurilor şi ale învăluitorilor prin care am trecut", Teodor T. Burada sprijină ideea originii daco-romane a poporului român atît pe asemănările cu obiceiurile strămoşilor noştri (colindă, plugușor, căluş), cu cîntecele de înmormîntare ale lor (naenia, praeficae) în susţinerea acestei teze remarcînd şi similitudinile folclorului nostru cu cel italian (în special în cîntecele de leagăn). Cel de al doilea studiu este intitulat *Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor* şi afirmă, pe lîngă corespondenţe de factură coregrafică între dansurile noastre populare şi cele aromâne (căluşul, hora) o nouă metodă de investigare ştiinţifică a folclorului nostru: metoda comparativă. Este pentru prima dată în muzicologia românească cînd este lansată o asemenea metodă de lucru. Şi tot pentru prima oară Teodor T. Burada este acela care îşi susţine rezultatele cercetărilor sale pe un fond documentar descriptiv în care informaţia iconografică şi colecţia de dovezi materiale (păstrate azi în muzeele din ţară) joacă un rol deosebit.

Volumul III de *Opere* cuprinde în esenţă aportul folcloristic al cărturarului moldovean. Capitolul referitor la datinile poporului român inserează studiile: *Datinile poporului român la înmormîntări, Cîntecul cununei, Plugușorul, Pomul Crăciunului, Priveghiul la morţi, Priveliști şi datini populare din Moldova, Despre eîntece, farmece, vrăji* — toate reprezentînd contribuţii de seamă ale lui Teodor T. Burada în planul perpetuării moştenirii populare şi al integrării sale în circuitul valorilor naţionale. „E bine deci ca cunoaşterea diferitelor împrejurări şi faze ale traiului neamului nostru şi a chipului cum s-a dezvoltat şi manifestat societatea românească să fie culese şi descrise aşa ca ele să rămînă în istoria trecutului neamului nostru ca nişte amintiri de mare preţ, ca nişte relicve naţionale ce trebuie păstrate cu cea mai mare sfinţenie, căci un popor ce nu-şi cunoaşte trecutul şi fazele prin care a trecut, acela nu poate fi pus în rîndul naţiunilor care îşi dau seama de ceea ce au fost şi că sînt vrednice de toată consideraţia ce o merită" — spunea cărturarul moldovean în *Priveliști şi datini populare în Moldova*.

De reţinut este faptul că Teodor T. Burada sesizînd uneori în peregrinările sale variantele de text popular al unui aceluiaşi obicei sau melodie folclorică, a consemnat faptul fără să fie totuşi consecvent în această idee (dublurile notate de el vizînd în cele mai multe cazuri interesul lingvistic al autorului şi mai puţin imperativele ştiinţifice ale bogăţiei folclorului românesc). Şi cu toate acestea, de o incontestabilă valoare apare astăzi concepţia proprie de lucru a cărturarului moldovean, care nu numai că a redat cu mare conştiinciozitate şi scrupulozitate, faţă de comorile folclorice, textele şi melodiile adunate, dar a şi păstrat versiunea melodică (şi cea poetică) în forma ei originară. Fiecare din aceste culegeri întreprinse în diverse locuri din ţară au un anumit tipic în desfăşurarea lor (fapt ce dovedeşte profundul respect faţă de adevărul folcloric primar): notarea localităţii unde se realizează culegerea respectivă, numele informatorilor, profesiunea şi vîrsta lor, maniera de inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretare a melodiilor populare etc. Lui Teodor T. Burada îi datorăm afirmarea unor genuri populare cum ar fi: bocetul, cîntecul bradului, cîntecul cununii şi pentru prima oară în istoria folcloristicii — scaloianul.

Lipsa unor periodice de specialitate l-au determinat pe cărturarul moldovean să-şi editeze rezultatele cercetărilor sale folclorice, în diverse reviste literare ale vremii, fapt ce a atras după sine apariţia în ziarele locale, cu preponderenţă, a textelor populare fără melodia ce le însoţea. Acesta a fost motivul pentru care, treptat, Teodor T. Burada s-a limitat la un moment dat la aspectul etnografic şi literar al folclorului nostru, comunicîndu-ne datele culese într-o manieră diferită, nouă pentru vremurile acelea, în care genul monografiei populare ocupă locul principal. Astfel s-a impus pentru prima dată în istoria literaturii populare schiţa monografică *O călătorie în Dobrogea* nu numai ca model de investigaţie, ci şi ca document al comorilor folclorice. Semnificativă rămîne în acelaşi timp concluzia lui Teodor T. Burada referitoare la unitatea tematică a folclorului dobrogean cu restul fondului nostru popular. „Cele mai multe din obiceiurile, credinţele şi năravurile aflate la noi — ne scrie autorul — avînd cea mai mare parte originea lor de la romani, sînt păstrate şi de fraţii noştri din Dobrogea; aşa vedem: pluguşorul. buhaiul, colinda religioasă cu Florile dalbe şi cea lumească cu Leru-mi Doamne(...) şi alte multe care s-au păstrat de români oriunde s-au aflat ei".

Volumele de studii, articolele etnografice şi folclorice ale lui Teodor T. Burada mai cuprind o serie de călătorii făcute dincolo de graniţele ţării, acolo unde statele de români cu obiceiurile, datinile, specificul local, au oferit cronicarului moldovean dovezi incontestabile asupra originii daco-romane a poporului nostru, asupra comunităţii sale spirituale. O mare parte din cercetările sale, au fost făcute în Macedonia, volumul III de *Opere* cuprinzînd numeroase caracteristici folclorice din această zonă, apoi *Conăcăria şi iertăciunea la nunţile românilor din Basarabia, O călătorie în satele moldoveneşti din gubernia Kerson* (Rusia) şi *O călătorie la Muntele Athos* — sînt noi contribuţii ale lui Teodor T. Burada fără de care nu se poate concepe nici o cercetare ştiinţifică contemporană asupra trecutului poporului român, asupra unităţii sale psihice, morale şi artistice. O mare parte din ultimul volum editat (vol. IV) este acordată schiţei monografice *O călătorie în satele româneşti din Istria*. Este lucrarea cea mai amplă din ciclul călătoriilor în străinătate şi în afara motivaţiei personale în legătură cu această călătorie, Teodor T. Burada notează cu meticulozitate toate evenimentele înregistrate în peregrinările sale în sate şi oraşe, impresii generale legate de catacteristici etnografice, datini, instrumente populare şi chiar lămuriri istorice, geografice, politice asupra românilor prezenţi în această regiune. Lucrarea are valoare de unicat în literatura de specialitate, ea reprezentînd un document cheie pentru istoria artei noastre populare.

Două studii din acelaşi volum IV *(Despre crestăturile plutaşilor pe cherestele şi alte semne doveditoare de proprietate la români* şi *Despre crestăturile şalgăilor pe droburile de sare)* atestă contribuţia etnografică a lui Teodor T. Burada, domeniu în care tot el a fost cel ce pentru prima dată a avut iniţiativa abordării în exclusivitate a problemei semnelor de răboj, aportul creator al cronicarului moldovean constînd în presupunerile, ştiinţific argumentate, legate de originea dacică a lor, ipoteză încă neinfirmată pînă în zilele noastre, care deschide cercetătorilor contemporani noi orizonturi de investigaţii etnografice.

Din multitudinea problemelor tratate şi a preocupărilor muzicologului Teodor T. Burada surprinse pînă în prezent în cele numai patru volume de

Scanned with OKEN Scanner

Opere editate, se desprinde cu pregnanță trăinicia moștenirii sale artistice. Vocația sa de istoric, muzicolog și mai presus de toate, pasionat cercetător al patrimoniului nostru popular, a asigurat pînă în zilele noastre actualitatea investigațiilor sale, autenticitatea și ineditul documentației scoase la lumină, reprezentînd pentru specialiști, istorici, lingviști, folcloriști ai zilelor noastre, izvoare de certă valoare pentru cercetări viitoare.

Prin grija și strădania muzicologului Viorel Cosma, opera cronicarului moldovean este repusă astăzi pe făgașul semnificației valorice a spiritualității naționale. Uriașa muncă desfășurată de muzicologul nostru în adunarea materialului (răspîndit în diverse publicații din țară), sistematizarea sa cronologică care să ateste în același timp și evoluția concepției de lucru a învățatului ieșean, dorința realizării identității tematice a fiecărui volum (pe domenii de specialitate) — sînt cîteva din problemele de mare importanță desprinse la prima vedere din parcurgerea lucrării. De altfel, ideea unității de concepție a prezentului ciclu de *Opere* o desprindem și din prezentarea exterioară a sa, fiecare volum purtînd în culori diferite, aceeași „haină" grafică. Este o dovadă în plus a interesului și a grijii conștiente pe care Viorel Cosma o manifestă în reevaluarea Operei învățatului ieșean. În lucrările editate nu numai că nu s-a intervenit în textul original (decît pentru corectarea numelor proprii, a titlurilor de lucrări în limbi străine și a greșelilor de tipar) dar, acolo unde a fost cazul, muzicologul Viorel Cosma a publicat versiunea de „ultimă oră" cu însemnările marginale sau corecturile pe care cronicarul moldovean obișnuia să le facă după apariția tipăriturii. Viorel Cosma a descoperit în colecția familiei Burada (de al cărei sprijin s-a bucurat în editarea prezentului ciclu de volume) o serie de manuscrise ale muzicologului ieșean. Pe această linie se înscriu (în volumele I și II) *Ziarele de muzică*, *Cuvînt omagial la aniversarea Societății de muzică din Iași*, biografiile despre *Ioan Poni*, *Alex. Flechtenmacher*, *D. Cantemir muzician*, *Date asupra vieții și scrierilor lui A. D. Xenopol*, apoi *Dicționarul muzical. Despre întrebuințarea clopotelor în muzică* și, în parte, *Studiu asupra muzicii românești* — documente ce completează în mod substanțial imaginea profesională, morală a cercetătorului moldovean. În volumul III care tratează în exclusivitate probleme de folclor muzical, melodiile reproduse poartă pecetea formei lor inițiale (așa cum au fost redactate de Teodor T. Burada, fără haină armonică), respectînd în același timp titlurile pieselor, tonalitatea, măsura și însemnările sale, textele populare fiind și ele redate în formele lor dialectale notate de culegător. Scrierile cu profil etnografic-literar incluse în volumul IV (călătoriile) și în general tot ceea ce reprezintă manifestare literară a sa, respectînd originalele ultimelor tipărituri ale autorului (inclusiv formele dialectale ale textelor populare) au suportat actualizările limbii române contemporane (impuse de normele ortoepice și ortografice) fără ca acest fapt să răpească ceva din specificul de exprimare al epocii sau al autorului.

Publicarea moștenirii artistice a lui Teodor T. Burada, reprezintă astăzi un semn de înaltă prețuire și recunoștință pentru cel ce și-a închinat întreaga viață redescoperirii creației populare, integrării sale în circuitul valoric național și universal, pentru cel ce s-a impus în primele rînduri ale istoriei muzicii românești. Întreaga cultură românească a recîștigat în felul acesta, o personalitate de prestigiu mondial, conștientă de forța mobilizatoare a creației populare în devenirea Artei unui popor.

Scanned with OKEN Scanner

Tatiana Galan

Constantin Brăiloiu – *Opere*

RECENZIE

Începînd din 1967, pînă în 1982, și continuînd pînă cînd îngrijitoarea ediției lor, Emilia Comișel va epuiza materialul pe care a reușit să-l descopere și deține, se desfășoară un eveniment editorial: publicarea volumelor conținînd studii, articole, mărturii de folclor autentic etc., într-un cuvînt opera lui Constantin Brăiloiu.

Cu o înaltă ținută de vechi om de carte, cu seriozitatea expertului în materie și cu fidelitatea discipolului eminent față de dascălul său, Emilia Comișel, neobosită continuatoare a școlii de folcloristică românească, a dat la iveală prin intermediul Editurii muzicale, scrieri ale maestrului de un deosebit interes pentru public.

Opera lui Constantin Brăiloiu nu a fost niciodată publicată în întregime. În 1959, André Schaeffner tipărește (imediat după moartea autorului) o bibliografie aproape completă (nu a inclus cronicile și articolele de critică muzicală), iar Gilbert Rouget, în 1973, adună în *Probleme de etnomuzicologie* o parte din lucrări, fiind convins că, reunite în totalitate „ele ar constitui un ansamblu care prin calitatea, amploarea și varietatea sa nu are echivalent în istoria etnomuzicologiei". Nu mai este cazul deci de demonstrat importanța editării operei complete, în țara lui, a unui teoretician apreciat în lumea întreagă.

[1] Vol. I. 1967 — 455 pag.; Vol. II. 1969 — 437 pag;. Vol. III. 1974 — 383 pag;. Vol. IV. 1979 — 294 pag.; Vol. V. 1981 — 347 pag.

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Brăiloiu nu este susținut doar de colegii săi de generație. Jean Jaques Nattiez de la Universitatea din Montreal, cu ocazia reeditării în Statele Unite (pe casete) a *Colecției universale de muzică populară înregistrată* (cu notele etnomuzicologului român în limbile franceză și engleză), în prezentarea care precede această întreprindere, se inspiră din cele cinci volume apărute în țara noastră, emițînd ideea că „dacă și-ar fi scris opera în engleză (Brăiloiu n.n.) disciplina noastră (etnomuzicologia n.n.) și-ar fi văzut cursul îndreptîndu-se în altă direcție".

Iată deci că idei familiare folcloristicii românești, care au servit ca temelie dezvoltării și îmbogățirii acestei științe, ducînd la nivelul înalt la care se prezintă ea în țara noastră astăzi, au încă un rol inițiatic, păstrîndu-și actualitatea.

În cele cinci cărți apărute pînă în prezent se găsesc răspunsuri la întrebări de interes diferențiat, Constantin Brăiloiu dezvăluindu-ni-se în dubla ipostază de etnomuzicolog și muzicolog.

Volumul I grupează șapte scrieri.

Versul popular românesc cîntat, este un studiu care la vremea apariției lui (1954) venea să completeze constatările puținelor cercetări anterioare („singurele noțiuni pozitive despre acest subiect ne-au fost date de Bela Bartok în volumele și articolele consacrate de el fondului muzical transilvănean" — anunța Constantin Brăiloiu la începutul articolului). Analizate cu atenția omului de știință, „versurile cîntate" exemplificate oferă un material excelent de studiu muzicienilor dar și istoricilor limbii române, lucrarea conservînd mostre poetice de o rară frumusețe și de o tulburătoare autenticitate (lucru și mai evident încă, în ultimul articol al Volumului IV și în majoritatea scrierilor din Volumul V).

Analizînd ritmul copiilor, giusto silabic (denumirea îi aparține), ritmul aksak, Constantin Brăiloiu (în articole purtînd chiar aceste titluri), ridicînd cu simțul său metodic (Scheaffner îl numea „geniu al metodei") aceste ansambluri la rangul de „sisteme", le găsește legi și elemente de universalitate, le exemplifică cu tabele de combinații posibile.

În *O problemă de tonalitate* găsim ideea formării heptatonicului prin adăugarea pienilor la modurile pentatonice.

Despre o melodie rusă este un studiu în care Constantin Brăiloiu lansează formularea de „sistem pentatonic", „*svadebnaia*" analizată servindu-i ca suport pentru concluzii ca: — preistoria muzicii coexistă cu prezentul în aceste melodii păstrate de popor — aceasta impunînd o „nivelare care deasupra raselor și frontierelor" integrează „melodia noastră rusească într-un vast ansamblu de fenomene universale și supranaționale".

Ca o continuare a ideilor despre „sistemul pentatonic" în *Pentatonismele la Debussy*, Constantin Brăiloiu studiază atracția acestor scări muzicale asupra compozitorului francez arătînd că „Debussy a cerut tonalității arhaice multe efecte esențiale, care îi definesc stilul" și că „modurile primitive ocupă în operele lui un loc mult mai considerabil decît se crede în general". Despre felul în care compozitorul a asimilat acest material sonor punîndu-și pecetea personală, muzicologul consideră, ca o concluzie la exemplificările analizate: „în detaliile pe care le-am văzut, este o libertate suverană în alegere și acest arbitrar estetic infailibil care se numește de obicei geniu".

Scanned with OKEN Scanner

Acestei prime cărți de opere ale muzicianului român, conținînd lucrări grupate nici pe criteriul cronologic și nici pe cel al unei singure tematici, creînd impresia de eterogen, i se poate găsi totuși o idee unitară: intenția Emiliei Comișel de a ilustra încă de la început un Constantin Brăiloiu pluri-valent — etnomuzicolog dar și muzicolog competent.

Volumul al II-lea se prezintă omogen sub aspectul tematicii, cuprinzînd doar studii de folcloristică apărute în perioada 1958—60 (deci și postum)[2], rod al activității de culegător a lui Constantin Brăiloiu.

Folclorul muzical este o analiză a analizelor de folclor în care autorul pledează pentru deschiderea interesului și înțelegerii teoreticienilor spre ce numeau ei „arta inculților" și spre muzica popoarelor extraeuropene.

Ideea universalității muzicii popoarelor reapare în acest studiu, ca și în comunicarea pe care o face în 1958 la al VII-lea Congres Internațional de Muzicologie de la Köln, sub titlul *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi* — al doilea studiu din cel de al doilea volum de opere îngrijit de Emilia Comișel.

Constantin Brăiloiu remarca la acea dată o schimbare a opticii muzicologilor occidentali față de mai vechile lor păreri, amintind cu tristețe un fapt petrecut cu zece ani în urmă într-o „adunare asemănătoare" cînd comunicarea sa de etnomuzicolog fusese privită ca „ în afara muzicii". După părerea savantului român trebuia încă luptat cu estetica „elitelor" și cu convingerile muzicienilor, care chiar dacă se inspirau din folclorul european, considerau pe „creatorii asiatici" „impresionați doar de cele mai brutale efecte ritmice, acelea care acționează asupra animalelor" (Liszt), iar Berlioz spunea despre melodiile chinezești că sînt „grotești" și instrumentele hindușilor „detestabile".

Activitatea etnomuzicologilor, arată Constantin Brăiloiu, a făcut însă să înceapă estomparea opoziției ideologiilor celor două științe (muzicologia și etnomuzicologia): „Desigur că munca noastră va fi fecundă dacă neînălțînd altare multor semizei specialiști în protejarea entuziaștilor, fie față de evul mediu tîrziu, fie de recitativul vedic, de opera venețiană, sau de cante jondo, nu vom mai adora de acum încolo decît o zeitate unică, zeița noastră mamă, Muzica".

Etnomuzicologie — II — Studiu intern — continuă ideile articolului anterior vorbind despre cercetările școlii de etnomuzicologie comparată și făcînd cunoscută o bogată bibliografie conținînd titluri de studii, monografii, comunicări în cadrul unor congrese despre muzica multor popoare de pe glob necunoscute civilizației europene.

În studiul *Viața anterioară*, etnomuzicologul Constantin Brăiloiu găsește o soluție pentru istoricii muzicali în ce privește „întunecatul domeniu al necunoscutului": el găsește în muzica primitivă un mesaj al trecutului — „Privirea noastră scrutează un trecut atemporal ale cărui sisteme antice, reconstituite piesă cu piesă îi compun imaginea trăsătură cu trăsătură", folclorul ne arată viața anterioară a muzicii.

Reluînd și dezvoltînd ideea necesității de revizuire a opiniei occidentalului cult față de ce se consideră „bunuri de cultură decăzute" în articolul *Reflecții asupra creației muzicale colective*, Constantin Brăiloiu uzează de o bogată argumentație.

---

[2] *Viața anterioară* — 1960 — în *Histoire de la musique* (I) *Enciclopedie de la Pléiade* — Paris — Librairie Gallimard.

Scanned with OKEN Scanner

El continuă aceasta în ultima scriere din volum, *Lărgirea sensibilității muzicale față de muzica folclorică și extra-occidentală*, demonstrînd că muzica tuturor popoarelor lumii merită să-și găsească locul ca „artă" în estetica europeană. Printre alte motive care justifică afirmația sa este folosirea de către compozitori ca o metodă de reîmprospătare, a unor elemente din mult hulita muzică: Weber „folosește o melodie chinezească", Liszt „o gamă pentatonică" — în „Preludii", creația lui Debussy fiind chiar „o ilustrare frapantă a inspirației extra-europene".

„Volumul de față — spune Emilia Comișel — este menit să umple un gol" (este vorba despre Volumul al II-lea). Cititorul nu poate să fie decît de acord cu îngrijitoarea cărții, cînd remarcă „spiritul critic", „stilul de o claritate desăvîrșită" al lui Constantin Brăiloiu în expunerea „obiectivelor, problematicii și metodologiei" etnomuzicologiei alături de „rezultatele obținute pînă acum de specialiștii țărilor europene, inclusiv ai celor răsăritene".

Cel de al-III-lea volum de opere aparținînd savantului român conține articole clasificate (după cum declara Emilia Comișel în „Notă asupra ediției") „după criteriul geografic, iar în interiorul acestora, cronologic": „A — articole publicate în Elveția, Franța, Austria etc." și „B — articole publicate în țară" ilustrînd activitatea de cronicar muzical a lui Constantin Brăiloiu.

Grupul A — este o frescă a vieții de concert a acelor vremi în care se descriu interpreți ca: violoniștii Edouard Risler, Arthur J. Gordon, cîntăreața J. L. Rouilly, pianistele Florence Strumbull, Marthe Grandjean, Dinu Lipatti etc. și se analizează succinte lucrări aparținînd unor compozitori ca: Alexandre Dénéréaz, Draseke, Blanchet, J. Paderewsky, Gustave Doret, I. Stravinski, George Enescu.

În grupul B al articolelor publicate în țară, sînt surprinse momente din evoluția muzicii românești (înființarea Societății compozitorilor români, concerte la Filarmonică și Opera Română etc.).

Sînt emise idei valoroase la adresa interpreților și compozitorilor români care alături de George Enescu ctitoreau înălțarea edificiului artei sunetelor în țara noastră (D. Cuclin, I. Nonna Otescu, D. G. Kiriac, M. Jora, I. Perlea, M. Andricu etc.).

Constantin Brăiloiu ni se dezvăluie în acest volum ca un critic și cronicar muzical caustic, știind să nuanțeze opiniile enunțate în funcție de cititorii cărora li se adresa, dînd la iveală adesea fraze de un umor irezistibil. Tot aici găsim și mărturia crezului de critic muzical „... prima calitate a criticului va trebui să fie din punct de vedere moral *buna credință*. Din punct de vedere profesional, i se va cere criticului o *educație tehnică* de nu desăvîrșită, cel puțin însemnată și o *cultură muzicală* cît mai vastă, ba chiar, dacă se poate, vecină cu erudiția. Dar mai presus de toate îi cerem criticului să scrie pe înțelesul tuturor"[3] (crez căruia i s-a supus pe deplin, învățătură care ar trebui să stea în atenția multor cronicari muzicali ai zilelor noastre).

Constantin Brăiloiu dă dovadă într-adevăr de multă sinceritate în considerațiile sale, nuanțînd opiniile critice uneori după suflet, neuitînd nici o dată însă să rămînă obiectiv. Claude Debussy, apropiat inimii sale, este iubirea definitivă, este „Olimpul" în timp ce Igor Stravinski este omul „de nebănuit", surprinzător (prin „Sacre du printemps" și cele următoare), este cel ce compune ca un „moyen de vivre"[4] — cel care „a deschis artei sunetelor perspective

[3] *Despre critica muzicală* — *Opere* — Vol. III. pag. 190)

Scanned with OKEN Scanner

nesperate", ale căror chiar patru piese camerale apărute în 1919[5], constituie după părerea lui Constantin Brăiloiu „evenimentul muzical european cel mai important al ultimilor 3—4 ani".

Ironizîndu-i pe cei care-l suspectau de „şarlatanie" pe Igor Stravinski, Constantin Brăiloiu încearcă peste zece ani (1929) o explicaţie a esteticii compozitorului: „de o parte dragostea pentru elementele materiale autentice ale muzicii, de altă parte ura pentru toate tendinţele etico-filosofico-sentimentale"[6], dînd impresia însă datorită tonului polemic amuzat al articolului unei atitudini ambigue, dar necontrazicînd opiniile sale anterioare.

Dacă pasiunea sa pentru etnomuzicologie nu ar fi fost atît de puternică, erudiţia şi finul spirit de observaţie ale lui Constantin Brăiloiu, ar fi îmbogăţit istoria muzicii cu studii de o certă valoare.

O altă idee valoroasă care apare în Volumul III este necesitatea introducerii în învăţămîntul muzical românesc a melodiilor populare, deziderat realizat în zilele noastre.

Volumul al IV-lea, dedicat în întregime etnomuzicologiei şi folclorului muzical, conţine lucrări în care se relevă geniul său metodologic.

Schiţă a unei metode de folclor muzical, este un articol în care savantul descrie tînărului folclorist, în ordine, toate acţiunile de întreprins în munca de culegere şi depozitare a materialelor descoperite pe teren, de la componenţa echipei („un muzicant şi un filolog însărcinat cu notarea fonetică a textelor cîntate"), pînă la clasificarea fişelor, totul ilustrat cu un bogat material exemplificativ.

În *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*, conferinţă nepublicată pînă acum, Constantin Brăiloiu, de acord cu profesorul Dimitrie Gusti în a include muzica-cercetărilor de sociologie a satelor (ivindu-se astfel noua ştiinţă *folclorul muzical*), arată că din punctul său de vedere de „monografist convins", „artele în genere şi muzica în special" sînt „funcţiuni ale socialului". Folcloristul, căutătorul de cîntece, trebuie să se ocupe de „prezent", „de faptul viu, direct", iar felul în care trebuie s-o facă este unul organizat, sistematic. În lucrare apar probleme metodologice pe care le întîlnim şi în primul articol din volumul de faţă, justificînd presupunerea Emiliei Comişel, că acesta a stat la baza celui dintîi.

Monografia *Viaţa muzicală a unui sat (cercetări asupra repertoriului din Drăguş, România, 1929—1923)* este un model al genului. Străduindu-se „a cerceta nu numai arta", ci şi „a pătrunde comportamentul spiritual al unui complex social dat, aşa cum se oferea el observaţiei" în satul cu „1800 de suflete", Constantin Brăiloiu face o analiză amănunţită a circulaţiei cîntecelor de toate genurile, culese, dînd numele tuturor păstrătorilor, făcînd o minuţioasă comparaţie repertorială în tabele complete. „ ... statistica clarificată prin date empirice, a compus, pas cu pas, un portret al Drăguşului moral, în toată integritatea sa" — conchide în mod justificat autorul, adăugînd: „acest portret nu este decît imaginea unei clipe şi nu putea fi mai mult. Dar trecutul se străvede încă, în timp ce viitorul ia fiinţă aici". O nouă trimitere la ideea atemporalităţii muzicii poporului, dar şi o reatenţionare pentru viitorii folclorişti

---

[4] *Igor Stravinski* — vol. III. pag. 107

[5] *Cinq pieces faciles; Trois pieces faciles; Pribauţki; Berceuse de chat* — Vol. III. pag. 108

[6] *Stravinski — explicat de el însuşi* — Vol. III. pag. 290

Scanned with OKEN Scanner

asupra datoriei de a o studia în continuare ca element veşnic viu, transformabil.

Citind titlul *Modele de fişe de observaţie* al ultimei scrieri din Volumul al IV-lea, realizăm imediat că va fi vorba despre o punere în temă a cercetătorului de folclor asupra felului în care acesta trebuie să-şi organizeze acţiunile. Într-adevăr, Constantin Brăiloiu, expunînd aici rodul unor culegeri făcute singur în 1934 şi împreună cu H. H. Stahl în 1932, redă modele de fişare a unui fapt observat direct şi a unuia observat indirect, acesta din urmă prin două metode: fără a întrerupe informatorul şi prin chestionare amănunţită. Parcurgînd însă fişele respective, efectul lecturii este tulburător: realizăm că ne aflăm în faţa unui tezaur împiedicat să se piardă în negura vremii — creaţia populară.

Ultimul volum, al V-lea din ediţia de *Opere* ale lui Constantin Brăiloiu, se înscrie într-un ansamblu de idei asemănător celui de al IV-lea.

Cartea începe cu două lucrări asupra unor *Tehnici de înregistrare sonoră*, prima, un text prescurtat al comunicării făcute la primul Congres Internaţional de Folclor (29 august 1937) la *École de Louvre*, cea de a doua, cu acelaşi titlu, articol apărut în 1939 în „*Travaux du I-er Congres International de Folklore*" — *Tours*.

Sugestiile lui Constantin Brăiloiu ca înregistrările făcute de folclorist să fie pe cilindri de ceară, singur, la nivelul atins de tehnica zilelor noastre, nu-şi mai păstrează actualitatea. Dar savantul român mai afirmă că „înregistrarea muzicii populare este fără îndoială cea mai importantă din problemele care se pun astăzi folclorului muzical" şi „cea mai urgentă" şi ca urmare, trebuie „să ne alegem uneltele după datele sarcinii noastre specifice, fără să uităm vreodată că documentele noastre sonore sînt chemate să circule în timp şi spaţiu, trebuie să le putem consulta uşor pretutindeni, şi să ajungă neştirbite la viitorii folcloriştі". Această ultimă afirmaţie îi confirmă lipsa de închistare, iar descrierea tehnicilor folosite oferă date pentru o istorie a folclorului muzical.

Lucrările ce urmează în acest volum reprezintă alte ilustrări ale metodologiei sale.

Chestionar despre muzica populară este o sistematizare pe 10 puncte a întrebărilor pentru: cîntece propriu-zise, balade, instrumentişti, jocuri, cîntece pentru sărbătorile de iarnă, cîntece pentru celelalte sărbători ale anului, cîntece pentru înmormîntare, cîntece pentru jocuri de nuntă, cîntece rituale şi magice, repertoriul păstoresc. Întrebările nu sînt seci, ele sînt completate de exemple uşurînd munca folcloristului, arătîndu-i concret spre ce zonă de interes trebuie să tindă — „Se cîntă în sat cîntece bătrîneşti (balade: *Mioriţa, Al lui Manole, Al lui Corbea* etc. etc) şi care anume?".

Chestionarul de nuntă şi cel *de moarte*, conţin ca şi cel despre muzica populară, întrebări competente ale folcloristului umblat, căutînd în fiecare nou loc să compare obiceiul cu cel din locurile cercetate anterior.

Volumul V continuă cu studii, articole şi conferinţe publicate în ţară, Elveţia şi Germania, în care „este *aplicată* metoda sa", cum afirmă Emilia Comişel.

Nunta la Feleag, Nunta în Someş, Ale Mortului din Gorj, Despre boeetul de la Drăguş, Bocetul din Oaş, Vicleiul din Tîrgu Jiu sînt descrieri amănunţite

ale obiceiurilor respective, fotografieri nepieritoare ale unor fapte sortite fără aportul savantului român, pieirii.

În *Mioriţa — asupra unei balade româneşti*, Constantin Brăiloiu dezvăluie cititorilor elveţieni această perlă a creaţiei populare, explicîndu-i imaginile, justificînd cu un simţ literar autentic atracţia pe care „Mioriţa" a exercitat-o asupra creaţiei culte (ducînd la acel „spaţiu mioritic" al „gînditorului foarte ascultat" Lucian Blaga). Concluzia este o nouă atragere a atenţiei cititorului cult asupra „strofelor ambulante": „ele nu exprimă nici plăcerea renunţării, nici beţia neantului, nici adoraţia morţii, ci exact contrariul lor de vreme ce în ele se perpetuează amintirea gesturilor originare de apărare a vieţii".

Articolul *A propós du jodel* este polemic, Constantin Brăiloiu sugerînd etnomuzicologului E. von Hornbostel prin exemple de jodel din diferite zone ale globului, o revizuire a analizei sale necomparatiste.

Ultima lucrare din volum *Kinder von Vevey*, articol scris la 18 ani, îl anunţa pe viitorul etnomuzicolog Constantin Brăiloiu, demonstrîndu-se „o primă fişă de observaţie directă" cum afirmă Emilia Comişel în prefaţa acestei cărţi. Descrierea „războiului" dintre cele două grupuri de copii, urmat de dansul şi sărbătoarea cu îngheţată şi flori sub ochii înduioşaţi ai părinţilor şi trecătorilor, este făcută cu simţul literar şi analitic care a străbătut toate operele următoare.

Atît s-a publicat pînă acum din scrierile lui Constantin Brăiloiu.

Savantul român a avut ceva de spus şi a făcut-o într-o manieră modernă şi acum. Cercetător de folclor, etnomuzicolog, muzicolog, Constantin Brăiloiu este atestat prin stilul său de lucru, ca metodolog genial, comparatist de o largă viziune şi chiar precursor al structuralismului. J. J. Nattiez, pe care îl citam şi la început afirmă în aceeaşi prezentare: „Şi paralelismul pe care Jakobson l-a stabilit el însuşi între tabelele fonologice şi clasificarea elementelor lui Mendeleev ar putea fi aplicat la fel de bine analizelor ritmice ale lui Brăiloiu" mai compară apoi pe Chomsky, în gramatica sa generativă, cu Brăiloiu, în ritmul copiilor, iar transcripţiile sinoptice ale savantului român „sînt prima demonstraţie de tehnică paradigmatică pe care o vom regăsi în analiza miturilor a lui Levi Strauss şi analiza muzicală după Ruwer", încheie profesorul canadian.

O întreprindere valoroasă — editarea operelor savantului român.

De regretat însă că prezentarea grafică exterioară a celor cinci volume nu este unitară, găsindu-se o asemănare doar la coperţile ultimelor două cărţi.

În volumele ce vor urma, Emilia Comişel se pregăteşte să publice: în volumul VI — anexe la monografia *Viaţa muzicală a unui sat* — Drăguş (texte şi melodii), conferinţele de la Radio Bucureşti (folcloristică, muzicologie), referate, programe de sală.

Volumul VII va conţine probabil, restul de conferinţe şi studii despre: literatură (Reiner Maria Rielke), artă plastică populară, muzicologie—Debussy, Bartók, Stravinski.

În volumul VIII va fi publicată corespondenţa savantului cu diverse personalităţi ale vremii (B. Bartók, M. Sadoveanu, G. Enescu, P. Collaer, H. Stahl etc.), comentată de Emilia Comişel.

Cu aceasta nu se epuizează scrierile lui Constantin Brăiloiu. O seamă dintre ele se găsesc încă la *Musée de l'homme* la Paris de unde se aşteaptă copiate în momentul hotărîrii publicării ultimului volum.

Scanned with OKEN Scanner

Cele cinci volume apărute pînă în prezent sînt cărţi de interes pentru un public larg. Ele se adresează în primul rînd muzicienilor dar se pot parcurge (nu în totalitate, din cauza unor notaţii de strictă specialitate) cu sufletul la gură de orice iubitor al lecturilor care are curiozitatea regăsirii unei vechi limbi române cu tulburătoare „vorbe loghite frumos", a regăsirii „verşurilor" care însoţesc „glasuri" — „în datini păstrate de la moşi, de la strămoşi..."

Editarea bilingvă măreşte aria de interes a acestor cărţi.

Am încercat în această recenzie o informare de maximă concizie.

Fiecare rînd însă nu vrea să fie decît o invitaţie la lecturarea operelor lui Constantin Brăiloiu !

Scanned with OKEN Scanner

Doina Anca Paron-Floriştean

Dimitrie Cantemir — „Cartea ştiinţei muzicii" de Eugenia Popescu-Judetz

RECENZIE

Pentru români, fie ei muzicieni, istorici, literaţi, oameni dornici de cultură, ori pur şi simplu — români — apariţia, după aproape trei secole de la elaborare, a tratatului eruditului domnitor moldovean Dimitrie Cantemir, *Cartea ştiinţei muzicii* este, mai întîi de toate, un act de cultură şi patriotism. Pentru că a înfăţişat pentru prima oară poporului din care s-a născut autorul ei o lucrare de importanţă recunoscută (în original — facsimil — şi traducere), a-i comenta înţelesurile şi a-i contura valoarea, constituie deopotrivă o dovadă de patriotism şi o contribuţie de referinţă pe plan cultural.

Apărută cu 10 ani în urmă (1973) în Editura muzicală, lucrarea ce prezintă tratatul lui D. Cantemir *Cartea ştiinţei muzicii*, ar trebui să suscite interesul unei largi mase de cititori, de la specialişti pînă la simpli iubitori ai trecutului de cultură românesc. Deşi editată într-un tiraj redus (1670 de exemplare) cu răsunet modest acordat de mijloacele *mass-media*, şi ca urmare nu îndeajuns de larg cunoscută, lucrarea se adresează nu numai muzicienilor români interesaţi de cunoaşterea preocupărilor înaintaşilor lor, dar şi tuturor acelora care vor să întregească o imagine cît mai veridică asupra eruditului domnitor român de la începutul secolului al XVIII-lea, asupra unui moment din istoria acestui dăruit şi plin de har neam.

Importanţa apariţiei acestei lucrări reiese şi din puţinele date concrete ce le putem găsi în literatura română — beletristică şi de specialitate — care

se referă la contribuţia lui D. Cantemir pe tărîm muzical. Autoarea lucrării — Eugenia Popescu-Judetz — enumeră, într-un ultim capitol al comentariului ei, muzicologii români ce s-au ocupat de acest aspect al istoriei culturii noastre, şi lucrările respective, enumerare ce ne încredinţează de aria relativ restrînsă a preocupărilor în această direcţie[1].

Iată de ce în perimetrul vast al cercetărilor din domeniul istoriografiei muzicale româneşti, o atare publicaţie se conturează a fi nu numai binevenită, dar şi indiscutabil necesară.

Eugenia Popescu-Judetz — cunoscătoare a limbii turce — se orientează astfel just în această direcţie, în primul rînd prin intenţia realizării unei lucrări prin care românii conştientizează redobîndirea unei creaţii de referinţă în istoria muzicală universală, ce le revine de drept prin însăşi aparenţa naţională a celui ce i-a dat viaţă.

Autoarea îşi construieşte cartea în modul folosit de regulă pentru astfel de restituiri documentare: I — o succintă prezentare generală şi un comentariu — mai detaliat — asupra tratatului. II a) facsimilul manuscrisului urmat de traducerea Eugeniei Popescu-Judetz şi b) facsimilul melodiilor în notaţie alfabetică şi transcrierea în notaţie europeană doar a creaţiilor muzicale semnate de D. Cantemir.

În cadrul primei părţi, E. Popescu-Judetz structurează în trei capitole, cu mai multe subpuncte, următoarea problematică: „Dimitrie Beizadea la Constantinopol", „Muzica clasică turcească" şi „Opera muzicală a lui Dimitrie Cantemir". Dintre acestea se remarcă atît prin conţinut cît şi prin modul de abordare ultimul capitol, şi în special subpunctele ce tratează „Ideile inovatoare expuse în tratat" şi „Influenţa lui Cantemir asupra teoriei şi practicii muzicii turceşti". Capitolul I este binevenit, fiind necesar ca prezentare a cadrului general şi caracterizat prin concizinne, în comparaţie cu conţinutul subcapitolului „Muzica dervişilor mevlevi" al căror motiv de existenţă în cadrul lucrării nu este pe deplin justificat şi argumentat. Necesare înţelegerii tratatului prezentat şi locului pe care acesta îl deţine în muzicologia turcă sînt subcapitolele ce prezintă succint şi documentat „trăsăturile muzicii turco-persane pînă în sec. al XVIII-lea" şi „Teoreticienii muzicii la otomani înainte de Cantemir" ca şi cel care se referă la „Istoriografia muzicală despre Cantemir". În cadrul subpunctelor intitulate „Lucrările" şi cel dedicat „Culegerilor de compoziţii originale", ce cuprind de altfel noţiuni de bază referitoare la prezentarea efectivă a tratatului lui Cantemir, întîlnim însă o seamă de idei şi date enunţate anterior, şi ca atare repetate, chiar dacă privite într-un alt context şi legate de o altă problematică abordată de semnatara cărţii.

Eugenia Popescu-Judetz, autoarea cărţii recenzate aici, nu este un muzician. Maestră de balet şi dansuri populare, cunoscută şi apreciată în acest domeniu, iubitoare a călătoriilor prin lume, cu toată deschiderea de orizonturi pe care le oferă acestea, atrasă de înţelegerea limbii şi a culturii turceşti, ea demonstrează înainte de toate o profundă sete de cunoaştere ostoită cu migală şi spirit de cercetător prin studiu, nu lipsit de un real caracter ştiinţific, orga-

[1] Teodor Burada (1839—1923), pasionat de personalitatea lui D. Cantemir, îl introduce în istoria muzicii româneşti, Mihai Poslușnicu, Petre Brînduşi şi — mai detaliat — Octavian Lazăr Cosma îl consemnează în lucrările lor despre muzica românească, George Breazul, Zeno Vancea şi Viorel Cosma îi dedică studii documentate. (E. Popescu—Judetz — Cap. III — pct. 5 pag. 150—151).

nizat, metodic. O prea extinsă arie a domeniilor cunoașterii — probabil — o împiedică însă de la o tratare exegetică a publicației sale. E. Popescu-Judetz nu stăpînește pe deplin nici exercițiul scrisului, nici necesitățile impuse de abordarea unui material științific de referință printre scrierile românești, lipsind lucrarea — spre exemplu — de necesarele trimiteri la sursa inițială, ca și de susținerea faptică, argumentată, a tuturor afirmațiilor sale, uitînd poate, și nu de puține ori, că cititorilor ei nu le stau la îndemînă toate documentele — în special manuscrise originale, rare — pe care ea a avut privilegiul să le consulte în mari biblioteci europene și nici sprijinul specialiștilor în materie de muzicologie orientală de care mărturisește în prefața lucrării că s-a bucurat[2]. În ce privește formarea profesională a autoarei, dacă o lectură mai superficială a textului nu ne face să ghicim ușor printre rînduri numai pe iubitorul de muzică, autodidactul, o cercetare mai în profunzime a modului de înțelegere, prezentare și explicitare a problemelor muzicale din tratatul lui Cantemir, realizat de autoare, descoperă limitele inerente ale celui pentru care cercetarea muzicologică este doar o pasiune, și nu o meserie de credință, dar și de formare în timp, prin studiu specializat.

Odată înțeleasă și precizată această poziție a E. Popescu-Judetz față de cititorii ei (și, reciproc) se nasc o serie de întrebări. În afara datelor concrete, reieșite din explicarea elementelor prezentate de Cantemir în tratatul său, care este originea tezelor, a ideilor și datelor pe care le cuprinde comentariul autoarei? Odată ce sursa nu este întotdeauna pe deplin clarificată, (nici măcar prin notele bibliografice cu o apariție consecventă la finele fiecărui capitol și subcapitol) ce putem socoti adeverit științific, ce aparține gîndirii, raționamentelor concluzive ale Eugeniei Popescu-Judetz și ce este compilație? Și în acest ultim caz, este sursa sigură, demnă de crezare? Și care este, de fapt, această sursă?

În momentul în care în literatura română nu există decît într-o foarte mică măsură date care să susțină sau să infirme idei transformate uneori în axiome în cadrul prezentării Eugeniei Popescu-Judetz, ne vedem obligați a considera aproape tot ceea ce este scris în această carte ca fiind de referință pentru cultura cititorului, pentru urmărirea aceleiași problematici în posibile viitoare cercetări adiacente. Putem însă acorda acest credit deplin semnatarei rîndurilor, avînd în vedere cercetarea științifică solidă, dar nefinalizată întotdeauna, pe care ne-o demonstrează?

Iată întrebări la care putem răspunde în cazul de față — fiind obligați la aceasta de lipsa altor documentații — numai prin cercetarea comparativă a elementelor din care e constituită lucrarea: traducerea tratatului lui Dimitrie Cantemir — pe care o presupunem ca fiind completă și exactă — și înțelesurile pe care le extrage și explicitează Eugenia Popescu-Judetz în comentariul ei.

Analiza lucrării de față, în această perspectivă, ne oferă cîteva date certe, controlabile prin numeroase alte surse, și care sînt cu conștiinciozitate și sintetizat tratate de E. Popescu-Judetz. Astfel, autoarea nu intenționează să repete datele istorice privitoare la Dimitrie Cantemir — domnitorul moldovean și eruditul, — și nici să prezinte muzica turcească ca atare, exegetic, cititorului român, ci încadrează — dovedind un studiu la obiect și o minuțioasă documen-

[2] Autoarea menționează în prefața lucrării numele muzicologilor turci Etem Ungör, Halli Can, Ismail Baha Sürelsan al orientalistului H. Dk. Siruni, ș.a.

tare — personalitatea beizadelei Dimitrie Cantemir în lumea Orientului din anii pe care i-a petrecut la Constantinopol (22 de ani din perioada de formare a tînărului cu spirit umanist). Eugenia Popescu-Judetz consemnează totodată caracteristicile acestei epoci în cadrul istoriei imperiului otoman şi creează o imagine succintă dar realistă asupra preocupărilor artistice şi celor teoretice şi practice muzicale din-naintea şi din timpul lui D. Cantemir, conturînd astfel cadrul în care acesta va creea importanta sa lucrare din domeniul muzicii.

Într-o scurtă privire istorică asupra muzicii clasice turceşti, E. Popescu-Judetz o prezintă „în sine" (fără nici o comparaţie sau paralelă cu muzica europeană a aceleiaşi perioade) dîndu-ne o imagine veridică, a unei lumi muzicale nu numai îndepărtate în timp, dar şi de o factură atît de puţin familiară nouă, europenilor. Reiese clar sursa iniţială — persană — a muzicii clasice turceşti, ca şi drumul ei de dezvoltare spre o artă proprie turcilor, superioară „în expresivitate, varietate, ritmică şi colorit, înfăţişînd un registru mult mai bogat de modalităţi artistice şi dispunînd de o mai mare diversitate de motive melodice"[3]. Întreaga evoluţie istorico-muzicală este motivată concret, autoarea plecînd de la datele oferite de istoria, religia, atitudinea faţă de artă, influenţele cuceririlor otomane, expansiunea imperiului, aspectul multinaţional, etc.[4].

Eugenia Popescu-Judetz se opreşte mai amănunţit asupra caracteristicilor generale şi înfăţişării artei muzicale din perioada lui D. Cantemir, prezentînd concepţia turcească a vremii asupra muzicii subordonată „puterilor cerului", repertoriul uzual, genurile abordate, instrumentele folosite, regulile stricte ce acţionau în cadrul cîntării practice turceşti şi necesitatea cunoaşterii lor de către muzicanţii vremii, ajungînd astfel la rolul de frunte pe care îl ocupă tratatul lui Cantemir, prin conţinutul său, în cadrul muzical deja conturat.[5]

Subcapitolul următor, „Muzica dervişilor mevlevi", se izolează în contextul problemelor generale importante şi necesare prezentate anterior, ca şi a celor ce vor urma. Prezentarea amănunţită a sectei dervişilor aşa numiţi „învîrtitori" — în mod cert importantă pentru dezvoltarea muzicii şi civilizaţiei turceşti — se pare că are ca scop în cadrul lucrării nu numai descoperirea unor afinităţi între D. Cantemir şi arta muzicală promovată de aceştia, dar şi punerea în discuţie a influenţei creaţiei lui Cantemir asupra muzicii dervişilor. Opiniile autoarei privind aceste probleme nu sînt însă categoric, pe bază de certitudini formulate, urmînd drumul infirmării unor ipoteze şi creării altora cu măsură şi circumspecţie.

Recunoaştem însă în acest capitol invitaţia indirectă spre rezolvarea prin cercetare a unor incertitudini din muzicologia turcă şi europeană, aşa cum face spre exemplu punînd în discuţie apartenenţa „ariei dervişilor" care a suscitat interesul mai multor specialişti.[6]

---

[3] E. Popescu-Judetz — *Cartea ştiinţei muzicii*, pag. 31.

[4] Vezi idem, ibidem — Cap. II punctul 1.

[5] Pentru adunarea materialului prezentat, E. Popescu-Judetz recurge şi la alte lucrări ale lui Cantemir, cum ar fi *Sistema religiei mahomedane*, precum şi la alte surse consacrate (vezi op. cit. — Note — pag. 40—42).

[6] De *Aria dervişilor*, tipărită de Feriol în 1714, s-au ocupat abatele Toderini (care o atribuie primul lui D. Cantemir), Fr. J. Sülzer, Teodor Burada, Selami Bertug, G. Breazul. E. Popescu-Judetz invită spre noi cercetări care să constate dacă stilul muzicii lui D. Cantemir a influenţat sau nu muzica dervişilor mevlevi (Op. cit. pag. 47—51).

Scanned with OKEN Scanner

Un capitol de care se leagă în parte nelămuririle noastre în privința surselor de informație și veridicității problemelor abordate este cel care se ocupă de prezentarea teoreticienilor muzicii otomane înainte de D. Cantemir. Față de trecerea în revistă, succintă dar densă, a aproape 20 de nume de muzicieni, cu tratatele teoretice și culegerile lor de muzică, cu prezentarea importanței acestora și a trăsăturilor caracteristice, notele de la sfîrșitul capitolului nu sînt pe deplin concludente pentru susținerea tuturor afirmațiilor. Conținutul acestor note bibliografice nu face decît să încerce a ne convinge că singura sursă folosită sînt chiar tratatele prezentate, lucru care presupune o muncă uriașă, demnă de toată lauda, și o arie largă de cunoștințe muzicologice care să permită concluzii sintetizatoare, fapt care este totuși greu de crezut.

În ciuda ilustrării bogate a fragmentului respectiv cu pagini de manuscrise și fotocopii după culegeri, înclinăm a crede că în afara consultării respectivelor tratate, mai există și un alt „rezumator" al conținutului și descifrator al importanței lor, o altă sursă deci, care însă nu este decît în rare cazuri specificată.

Cu această scurtă privire istorică, Eugenia Popescu-Judetz încheie aria problematicilor cu caracter general, adiacente, trecînd la prezentarea lucrării în sine.

Pentru început, autoarea încadrează în timp tratatul teoretic muzical al lui Cantemir, elaborat în jurul anului 1700, prezentînd diversele opinii asupra datării (dar fără a preciza o concluzie proprie). Urmează analiza titlului sub care a fost introdusă creația lui Cantemir în muzicologia română (de către T. Burada, după afirmațiile abatelui Toderini) de data aceasta îndreptînd erorile pe baza unei cunoașteri personale. Prezentarea manuscrisului pe care îl dă ca original, ca și a celor 4 copii cunoscute pînă astăzi, este amănunțită, realizată cu un riguros spirit științific, gradat, dînd toate particularitățile lor (de la dimensiuni și scriere, pînă la omisiuni, ori adaosuri). Stilul în care autoarea ne comunică toate aceste date — certe — pare a i se potrivi cel mai bine: concis, clar, fără echivocuri. Doar un lucru îl omite scriitoarea: faptul că în domeniul istoriografiei nimic nu poate fi pe de-a-ntregul certitudine. Această opinie se pare că a fost și de această dată confirmată, prin existența la ora actuală a ipotezei că manuscrisul autograf consultat și fotocopiat de Eugenia Popescu-Judetz, cel pe care aceasta și-a construit întreaga sa lucrare, nu este cu adevărat originalul.[7]

Tratatul ce ne este prezentat însă, indiferent dacă este sau nu cu adevărat originalul, sau o altă copie, rămîne în mod cert creația lui Dimitrie Cantemir, iar prezentarea și comentarea lui, nu-și pierde valoarea.

Importantă rămîne în continuare problema corectitudinii, rigurozității cu care ne este dezvăluit în lucrarea Eugeniei Popescu-Judetz, și anume în cadrul subcapitolului intitulat „Ideile inovatoare expuse în tratat".

La început, autoarea, prezintă succint conținutul tratatului, determinîndu-i importanța și caracterizînd — comparativ cu alte surse ale muzicologiei turcești — înnoirile pe care le aduce. Afirmațiile sale, laudative, sînt susținute de însăși lecturarea tratatului lui Dimitrie Cantemir, și detailate prin înfățișarea pe larg a problemelor puse în tratat, organizate pe fragmente

[7] Această presupunere ne-a fost comunicată de către muzicologul Viorel Cosma. Chiar dacă noua ipoteză se dovedește a fi întemeiată, considerăm acest fapt ca nefiind de natură să micșoreze importanța apariției lucrării Eugeniei Popescu-Judetz.

distincte tratînd notaţia, scara muzicală, modurile şi ritmul, precum şi formele muzicale.

Din toate acestea reiese clar faptul că Dimitrie Cantemir pune în lucrarea sa bazele teoriei moderne pentru muzica turcească clasică, realizînd primul tratat de muzică turcească pură (nu turco-persană) şi alcătuind prima culegere de melodii eminamente instrumentale din istoria muzicii turceşti. Autoarea consideră — pe drept cuvînt — că tratatul lui Cantemir aduce ca inedit „o bază ştiinţifică metodei practice a muzicii turceşti, conciliind cele două domenii care erau separate în epocile anterioare — teoria şi practica — şi limpezind labirintul de speculaţii teoretice transmise de scolasticii Evului mediu.[8]

Eugenia Popescu-Judeţ remarcă spiritul ştiinţific în care este conceput tratatul lui Cantemir, gîndirea superioară, lipsită de speculaţiile filozofice obişnuite acelei perioade,[9] caracterul metodic, bine organizat al abordării problemelor enunţate.

Conştient de înnoirile pe care le propune, şi pe care le numeşte cu modestie „părerea mea" sau „părerea nouă", Cantemir creează un sistem original de notaţie muzicală, bazat pe literele alfabetului arab şi cifre (pentru reprezentarea ritmului), prezintă scara muzicală tipică explicată pe tanbur, expune o nouă clasificare a modurilor, dă o descriere clară a complicatelor ritmuri din muzica turcească, fără de care „cei ce nu cunosc această măsură nu pot cînta de loc, chiar dacă ar auzi acel cîntec de o mie de ori"[10], analizează — pentru întîia oară, se pare — forma anumitor genuri muzicale de bază ale muzicii otomane. Totodată, D. Cantemir nu ignoră nici prezentarea ideilor vechilor teoreticieni, realizînd o succintă, dar cu adevărat frumoasă „microistorie" a teoriei muzicii turceşti, şi adaugă tratatului teoretic o culegere ce cuprinde 354 de melodii instrumentale reprezentative (printre care se numără şi multe creaţii personale originale).

Eugenia Popescu-Judetz ne asigură, alături de importanţă teoretică şi practică a tratatului cantemirian, şi de faptul că el domină două secole de istorie şi teorie muzicală turcească: sec. al XVII-lea, căruia îi sintetizează practica teoriei, şi sec. al XVIII-lea, pe care îl deschide cu „primul şi cel mai important tratat al secolului".[11]

Ordinea prezentării problemelor cuprinse în tratat nu este întotdeauna aceeaşi cu cea adoptată în comentariul său explicativ de E. Popescu-Judetz. Tratarea comparativă a celor două surse informative se conturează însă cu necesitate, pentru o înţelegere profundă şi exactă a tratatului cantemirian, lucru care de altfel poate fi realizat cu uşurinţă.[12]

D. Cantemir îşi construieşte lucrarea pornind de la înfăţişarea sistemului său de notaţie, pe care îl consideră a fi „o invenţie mai înainte necunoscută

---

[8] Op. cit. pag. 81.

[9] Pînă la Cantemir, în construirea teoriei muzicale turceşti se pornea de la principii ce reieşeau din „armonia cerului", numărul planetelor, împărţirea convenţională a timpului (pe ore ale zilei, zilele, lunile şi anotimpurile anului) toate transformate în cifre necesare alcătuirii elementelor fundamentale din muzică.

[10] Op. cit. pag. 37

[11] Citat de autoare după Yilmaz Oztuna. Vezi op. cit. pag. 82.

[12] Acest fapt este înlesnit de organizarea metodică, de limbajul curgător, adesea poetic al tratatului cantemirian. În acelaşi context, traducerea Eugeniei Popescu-Judetz se dovedeşte a fi bine realizată din punct de vedere literar, iar comentariul ei, prin încercările evidente de „aducere la zi" a exprimării tratatului, apare ca fiind binevenit, dar nu şi indispensabil înţelegerii.

Scanned with OKEN Scanner

turcilor"[13], alegînd ca scară muzicală pe cea care reiese din posibilităţile practice ale tanburului, instrumentul specific turcesc despre care „s-a spus că e cel mai desăvîrşit şi complet dintre toate instrumentele, pentru că el redă în întregime şi fără cusur sunetul şi cîntecul ce iese din răsuflarea omului".[14]

După ce dă numele celor 33 de sunete cuprinse pe tanbur (plus un ton grav, necesar pentru acordaj), semnele alfabetice ale acestor sunete (semne inventate de el), le împarte în sunete perfecte şi imperfecte şi le clasifică pe registre (denumite: grav, al doilea ton acut şi al treilea ton acut), Cantemir face legătura teoriei enunţate cu practica muzicală, explicînd amănunţit modul de emitere al tuturor sunetelor — perfecte şi imperfecte — pe respectivul instrument, prezentînd şi global (grafic) aşezarea lor pe coardele tanburului.

Eugenia Popescu-Judetz, dînd şi fotocopia unui alt grafic al organizării sunetelor pe tanbur, realizat de Sadün Akrük (neprecizînd în text însă despre cine este vorba şi nici sursa), arată diferenţierile dintre cele două posibilităţi de împărţire a sunetelor tanburului. Ea consideră că scara adoptată de Cantemir porneşte de la posibilităţile tonale ale tanburului (lucru evident de altfel) apropiindu-se mai mult de gama sistematistă. Interesant este faptul comentat de autoare, conform căruia organizarea sunetelor propusă de Cantemir este cea din practica epocii, fiind întîlnită şi în alte lucrări (de pildă la Osman Dede). Compară de asemeni scara rezultată din tonurile perfecte înfăţişate de Cantemir, cu „sistemul perfect imuabil al lui al-Farobi, construit pe cele 15 sunete naturale dispuse în două octave [...] [şi care] reproduce scara pitagoreică în succesiunea ei." Urmînd aceeaşi cale comparativă pentru scara muzicală propusă de Cantemir, E. Popescu-Judetz prezintă în subcapitolul ei despre notaţie sisteme realizate de alţi cercetători ai teoriei muzicii turceşti, ce-i vor urma lui Cantemir, ca şi cel realizat de Osman Dede, contemporan domnitorului. În legătură cu aceasta autoarea aduce argumente care să sublinieze superioritatea lui Cantemir în privinţa notaţiei alfabetice asemănătoare la cei doi muzicieni menţionînd şi problema priorităţii cronologice, ca şi opinia muzicologiei turce care aşează cele două notaţii pe acelaşi plan al importanţei istorice (pag. 91—93). E. Popescu-Judetz menţionează (bazată pe consideraţiile abatelui Toderini) că notaţia lui Cantemir nu mai era în uz din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, ca şi faptul că Turcia rămîne „singura ţară din Orientul mijlociu şi apropiat [...] unde s-au creat şi s-au practicat cîteva sisteme de notaţie".[15]

Autoarea extrage de pe parcursul tratatului şi prezintă unitar toate elementele referitoare la notaţie.[16]

Dimitrie Cantemir alege însă un drum diferit organizării lucrării sale folosind prezentarea notaţiei în legătură directă cu explicarea scării muzicale şi a însuşirilor sunetelor, şi totodată, tratează problema ritmului şi metricii din muzica turcească.

Cantemir clasifică măsura muzicală în „statornică" şi „schimbătoare" folosind pentru definirea lor plastice comparaţii cu elemente ale timpului universal. Încadrate în aceste măsuri, „vocea totală" şi „vocea specială" realizează în

---

[13] E. Popescu-Judetz — Op. cit. pag. 8; pag. 217; nota 17 — tratatul lui D. Cantemir.

[14] Citat din E. Popescu-Judetz. Op. cit. pag. 195 şi D. Cantemir, Op. cit. pag. 1.

[15] Vezi citatele menţionate mai sus în: E. Popescu-Judetz, Op. cit. pag. 91—93.

[16] Aici se includ şi elementele referitoare la ritm, măsură, inexistenţa semnelor pentru ornamentaţie, frazare, repetiţie, — pe care Cantemir le consemnează prin cuvinte.

Scanned with OKEN Scanner

cadrul desfășurării lor „împărțirea sunetelor după cerințe, adică lungind unele și scurtînd altele, adică [...] dăm fiecărui sunet după trebuința structurii melodice, potrivind numărul ritmului după măsura timpului".[17] Prezentarea denotă o clară delimitare a metricii și ritmicii, dar neobișnuința europenilor cu variatele ritmuri ale muzicii turcești face capitolul respectiv mai dificil de înțeles. Clară însă apare explicarea privind cele trei categorii ale „măsurii statornice" în mare, mică și foarte mică. Această clasificare ajută în mod deosebit la notarea și înțelegerea diverselor metrii caracteristice cîntărilor, în funcție de tempoul de bază al fiecăreia și potrivit relației de inter-raportare a duratei sunetului, în funcție de etalon și multiplii: 2, 3, 4, 5, 6, și 8.

Ca și la tratarea sunetului, scrierii sale și încadrării lui în scară, drumul urmat de prezentarea metro-ritmicii este similar: după înfățișarea teoretică a noțiunilor, explicarea notației sale prin cifre, el trece la exemplificarea practică a măsurilor, după clasificarea anterioară și folosind exemple muzicale notate după „metoda sa".

Privind înțelegerea problemei metro-ritmicii la Cantemir explicațiile Eugeniei Popescu-Judetz ne sînt de această dată de un real folos. Ea arată că din tratatul original lipsesc multe pagini de explicație. Transcrie și explică succint ritmurile prezentate prin metoda cercurilor (considerată o metodă grafică obișnuită, cu scop teoretic) prezente în ultimile pagini ale tratatului teoretic al lui Cantemir, explicînd simbolurile personale și caracterul bătăilor [*düm*—tare, *tek* (slab), *teke* (1/2 *t*are) și *teke-teke* (dublarea lui *teke*, utilă pentru ornamentarea ritmului).].

Prezentarea tuturor acestor ritmuri „mari" sau „mici" ne dă, global, o înțelegere a varietății lor deosebite, ca și a organizării, a stricteții teoriei prezente în cîntarea practică turcească, făcîndu-ne să înțelegem afirmația lui Cantemir prin care acei ce nu cunoșteau regulile muzicii, nu o puteau interpreta. E. Popescu-Judetz remarcă faptul că în teoria muzicii turco-persane erau admise 24 de ritmuri, iar Cantemir adaugă încă 3, utilizate de muzicanți. Datorită fragmentelor ce lipsesc nu apar în tratat decît 16 din acestea. De asemenea este prezentă o combinație a ritmului darbeyn.

Eugenia Popescu-Judetz dă și transcrierea tabelului comparativ al celor trei tipuri de măsuri. Alături de acest tabel, cercurile ritmice sînt prezente doar în capitolul explicativ al Eugeniei Popescu-Judetz și nu apar în cadrul traducerii manuscrisului. Le putem urmări însă locul pe care Cantemir le-a acordat în tratatul său, în facsimil.

Dimitrie Cantemir intitulează cel de al doilea capitol al tratatului său „Prefața științei muzicii". Pentru frumusețea și claritatea expunerii, pentru adevărurile enunțate și ingenioasele comparații, pentru spiritul critic asupra neîmplinirilor și lipsurilor trecutului și privirea vizionară asupra necesității muncii teoretice a lui Cantemir, această „prefață" a „Prefeței științei muzicii" merită a fi pe de-antregul citită, așa cum a conceput-o autorul ei.[18]

---

[17] E. Popescu-Judetz — Op. cit., pag. 201 (pag. 7 în tratat).

[18] Frumoasa definiție dată de Cantemir muzicii, ce ne apare chiar după trei secole de o simplitate și naivitate cuceritoare, este însă și astăzi actuală și completă: „Mișcarea vocii care urmează măsura și ritmul cu un timp măsurat, și, făcînd oprire și repaos într-un loc mărginit, aduce încîntare simțului auzului". (Cit. tratat, pag. 18). Privilegiul traducătorului: în textul E. Popescu-Judetz această definiție apare la pag. 105 cu cîteva schimbări, inversări și omisiuni de cuvinte, sau cu termeni omonimi.

Scanned with OKEN Scanner

Dotat cu spirit ştiinţific, Cantemir prezintă elementele sintaxei muzicale: ton, glas, motiv, structură, mod, cîntec, şi, după minuţiosul stil adoptat şi pînă acum, le defineşte şi explică pe fiecare în parte. Şi aici apare strînsa legătură cu practica, D. Cantemir prezentînd „modurile de transpoziţii" „modul închipuit" şi modul cunoscut cu numele dar necunoscut aievea (nume poetic dat unei structuri modale transpozitorii), aşa cum apar acestea în cîntarea specifică timpului său.

Tratatul muzical al lui D. Cantemir se continuă firesc prin prezentarea amănunţită (în cadrul cap. III—VI) a modurilor din muzica turcească clasică. Prima operaţie pe care o face Cantemir este — ca şi în orice teorie muzicală modernă — clasificarea modurilor. Criteriile de clasificare nu sînt perfect distincte şi nici enunţate iniţial, dar subînţelegem criteriul întinderii pe scara tanburului (nu ca ambitus, ci ca registru) şi a sensului ascendent sau descendent, care impune şi înălţimea intonării jumătăţilor de ton. Se delimitează astfel 49 de moduri, formate din: 1) tonurile grave ale sunetelor perfecte. 2) tonurile din octava acută. 3) 1/2 de ton care merg de la grav la acut. 4) 1/2 de ton din acut în grav. 5) modurile compuse. 6) modul cunoscut cu numele necunoscut aievea. 7) structurile uzitate cu numele de mod.

După ce enumeră toate modurile după împărţirea de mai sus, Cantemir trece la analiza minuţioasă a fiecăruia, analiză ce cuprinde întinderea, transpoziţiile, modulaţiile, finala, ethosul, consonanţele şi structurile uzitate. Autorul face o comparaţie între rolul analizei modurilor şi importanţa disecţiei pentru medicină, şi specifică că pentru a desluşi regulile muzicii trebuie ştiut: „Fiecare mod în ce tonuri se află, în ce ton are trepte finale, unde face repaos, cîte puncte de oprire are un mod şi căror moduri sînt supuse structurile".[19]

Referitor la acest capitol al tratatului muzical, E. Popescu-Judetz nu reuşeşte să clarifice problemele cu acelaşi succes ca în tratarea notaţiei sau a ritmului. Ea reproduce explicaţiile lui Cantemir despre noţiunile muzicale prezentate, făcînd referiri la muzica tonală, care însă nu au cum să explice esenţa caracterului modal al muzicii turceşti.

Concluzia Eugeniei Popescu-Judetz este interesantă de reţinut; ea remarcă originalitatea ideilor lui Cantemir asupra modurilor şi afirmă faptul că pentru întîia oară în muzicologia turcă se reflectă „preocuparea sa [a lui Cantemir] ştiinţifică de a orîndui o gîndire logică într-un domeniu în care plutea confuzia şi de a afirma o nouă teorie bazată pe o metodă practică şi ştiinţifică".[20]

Mai bine realizată de autoare este explicarea problemei transpoziţiei modurilor şi a consonaţelor şi disonanţelor (cap. VII în tratat) pentru care Cantemir foloseşte termeni inediţi (de genul: „simţul înrudirii şi potrivnica nepotrivire a modurilor" care desemnează proprietatea pe care o au 2 sunete de a se substitui unul altuia). Cantemir consemnează 5 feluri de consonanţe după criteriul intervalic (tot aici intrînd şi modulaţiile) şi 5 de „nepotrivire" între moduri, survenite în general din necunoaşterea regulilor sau greşeli ale interpreţilor. Ca de obicei, el dă exemple practice, susţinîndu-şi astfel intenţia sa de a pune „străduinţele noastre în slujba celor care vor să pună ştiinţa în practică pentru a deveni perfecţi".[21]

---

[19] E. Popescu-Judetz — Op. cit. pag. 216 (pag. 24 în tratat).

[20] Idem. ibidem pag. 108.

[21] Idem. ibidem pag. 247 — în tratat pag. 63.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VIII este o veritabilă micro-istorie a teoriei muzicale turcești. Aici Cantemir găsește locul de a etala harul său literar, de povestitor plin de talent, poezie și imaginație. Astfel, creind imagini efectiv artistice, plastice, pentru a reda momentele importante din începuturile teoriei muzicii la turci, Cantemir găsește calea justă prezentînd poetic motivul concepției clasice turcești (pornită de la Seikh Musikàr) în funcție de planete, împărțirea anului în zile, etc., remarcînd că elementele muzicii au fost asemănate cu cele din natură. Cantemir dă astfel informații despre numele tonurilor, transpozițiile cunoscute „în vechime", analiza celor 12 moduri „după teoria veche", explicarea celor 7 glasuri și celor 4 secțiuni, celor 24 de structuri și 20 de moduri ale șeikilor. În acest capitol, Cantemir nu omite a prezenta cîteva elemente pe care le preia, ca și deosebirile conceptuale. La rîndul său, E. Popescu-Judetz remarcă: „teoria lui Dimitrie Cantemir aduce multă noutate în studiul modurilor muzicale, îmbrățișînd poziția stabilită prin experiența muzicii".[22]

Tratatul teoretic al lui D. Cantemir este încheiat printr-o prezentare a cîtorva forme și genuri muzicale. Categoriile de muzică vocală, instrumentală și vocal-instrumentală sînt strict delimitate. Pentru muzica vocală sînt enunțate și prezentate ca formă muzicală 5 genuri: *taksim*, *beste*, *nakir*, *kiar* și *samâ'i*, iar pentru cea instrumentală: *taksim* (identic) *peșrev*, *samâ'î*, *sarki*. Toate acestea fac parte din suita de concert, care este prezentată de Cantemir și în forma sa combinată (vocal-instrumentală) cu amănunte, tratînd diferențiat forma muzicii compuse de persani și cea turcească pură și relatînd chiar și locul ocupat de muzicieni pe „scena" de concert, urmînd o ierarhie bine stabilită.

E. Popescu-Judetz preia informațiile lui Cantemir tratîndu-le într-un subcapitol de sine stătător intitulat „formele", afrimînd că acest capitol al tratatului poate fi considerat „prima descriere metodică de acest gen din literatura muzicii otomane"[23]. Și de această dată, neindicînd sursa pe care s-a bazat, autoarea transformă aceste informații de formă în scheme clasice uzitate de muzicologia modernă, notate prin părți (în cifre romane) și structuri (majuscule). Corectitudinea acestei schematizări — de altfel folositoare ca idee pentru înțelegerea tratatului — este însă îndoielincă. Comparația între forma prezentată de ea, prezentarea lui Cantemir și analiza lucrărilor din respectiva formă a melodiilor transcrise de Cantemir în partea a II-a a tratatului său, pune aceste semne de întrebare.[24]

Tratatul teoretic propriu-zis al lui D. Cantemir este urmat de o culegere de melodii turcești, cuprinzînd și compoziții originale ale autorului, culegere a cărei importanță am arătat-o anterior.

În privința modului de prezentare a melodiilor folosit de Cantemir, atrage atenția aceeași grijă pentru redactarea corectă, completă, cu metodă științifică, pe care am putut-o remarca și în tratat. Este menționat astfel pentru fie-

---

[22] Idem. ibidem pag. 109.

[23] Idem. ibidem pag. 124.

[24] Spre exemplu: forma Beste, schematizată de E. Popescu-Judetz în IA+B (refern) II A+B III C+C (alt refren) IV A+D reiese din textul tratatului (simplificat) I—A II B (sau A variat) III C și IV-A sau A variat (B) din analiza unei melodii Beste (nr. 40): IA; II B III C IV B variat.

Se ridică din nou problema sursei pe care probabil a folosit-o E. Popescu-Judetz în transpunerea formei muzicale (și care ar putea fi de exemplu un tratat de forme ale muzicii turcești) dar care nu este specificată.

Scanned with OKEN Scanner

care melodie genul ei, modul și ritmul în care e scrisă, calitatea ritmului (mare, mic, etc), titlul piesei — acolo unde acesta există — și autorul, cînd este cunoscut.

E. Popescu-Judetz prezintă această a doua parte a tratatului în facsimil, notînd în afara indicațiilor lui Cantemir și numărul paginii din tratat, organizarea melodiilor făcîndu-se după criteriul genului muzical căruia îi aparțin. Autoarea realizează independent de facsimil și un cuprins al părții a II-a a tratatului, cu numele melodiilor și indicațiile lor, după ordinea paginilor. Transcrise în notație europeană sînt numai compozițiile lui Cantemir, 41 melodii folosind în acest sens transcrieri realizate de muzicologi turci și europeni și, în cazul celor netranscrise pînă acum, ajutorul muzicianului Iacob Ciortea.

Autoarea alcătuiește un tabel general al compozițiilor lui Cantemir în funcție de genul muzical și cuprinzînd modul și ritmul fiecăreia, locul în care au fost consemnate, notația folosită în original și, acolo unde e cazul, autorul transcrierilor în notație europeană (începute în 1907) și publicația în care a apărut această transcriere. Menționăm printre cei care s-au ocupat îndeosebi de transcrierea melodiilor lui Cantemir pe H. S. Arel, Subgj Ezgi, Rauf Yekta, Halil Can, Hasan Talaat și Ch. Fonton, iar în vederea lucrării Eugeniei Popescu-Judetz, Iacob Ciortea.

Acest tabel se află în cadrul subcapitolului ce se ocupă de „repertoriul culegerii de melodii și compoziții originale" (pag. 127—140) și în care autoarea prezintă argumentat importanța culegerii, adăugînd și unele date pe care le-am mai întîlnit pe parcursul comentariului făcut anterior (spre exemplu la prezentarea manuscriselor operei lui Cantemir, la tratarea formei, etc.) Reținem în acest capitol un nou îndemn al E. Popescu-Judetz către cercetătorii istoriografiei muzicale, emițînd opinia că numărul compozițiilor lui Cantemir este mai mare decît cel atribuit lui pînă acum. Una din căile propuse de urmat în această posibilă cercetare este cea a „comparării repertoriilor existente și analizei stilului tuturor compozițiilor din culegere".[25]

Ultimele două probleme tratate de E. Popescu-Judetz în cuprinsul cărții sale, ce comentează influența lui Cantemir asupra teoriei și practicii muzicale turcești și prezența acestuia în cercetările muzicologice-istoriografice, au fost succint formulate anterior. Realizarea lor se remarcă prin concizione și bogăția datelor certe, susținute bibliografic, ce ne sînt prezentate și care credem că sînt de o reală valoare pentru cititorul interesat în orice domeniu al cunoașterii. De altfel, această bogăție de date concrete pe care E. Popescu-Judetz ni le oferă, caracterizează întregul său comentariu, fiind de altfel o metodă specifică și absolut necesară unei asemenea lucrări de istoriografie muzicală și prezentare de manuscris. Modul în care autoarea reușește să ducă la bun sfîrșit intențiile sale l-am comentat în parte în introducerea recenziei noastre. Greutatea realizării acestei munci pe un tărîm atît de puțin cunoscut nouă pînă acum este evidentă. Ea se remarcă în scrisul E. Popescu-Judetz și prin repetițiile unora din afirmații, explicații și comentarii, de la un capitol la altul. Stilul, limbajul pe care îl folosește este însă cel adecvat: concis, explicit, fără lungimi nefondate de fraze, fără descrieri sau povestiri excesive. Împărțirii corecte, bine gîndite, în capitole distincte ce cuprind datele și faptele minuțios adunate, i se opune însă lipsa de importanță, de interes poate, pe care autoarea o acordă argumentării și precizării cu exactitate a

[25] E. Popescu-Judetz — Op. cit. pag. 131.

sursei informative, pentru ca lucrarea să poată fi socotită în final o adevărată realizare ştiinţifică. Fără îndoială, ea este o lucrare de referinţă, în principal prin unicitatea ei în literatura română, şi în mare parte şi prin realizare, oferindu-ne materialul pe care să ne putem baza în cercetări viitoare ce ating sfera ei de interes.

Conştiinciozitatea şi veridicitatea comentariului autoarei îi este impusă de însăşi valoarea inestimabilă a materialului pe care îl tratează: *Cartea ştiinţei muzicii* a lui D. Cantemir. Subliniem nu numai importanţa în sine a tratatului cantemirian, dar însuşi modul profund ştiinţific, metoda de cercetare modernă, minuţiozitatea şi organizarea dovedită de autorul ei şi aici, în domeniul muzicologiei, ca şi în celelalte lucrări aparţinînd unei vaste sfere de interes (de la literatură, istorie, estetică, etc.). Acestor calităţi ale scrierii unui om de ştiinţă i se adaugă şi în lucrarea aceasta dovezile personalităţii unui erudit şi unui literat. Ne convinge astfel limbajul artistic, curgător, perfect inteligibil chiar după trecerea celor 3 secole atît de profund transformatoare, comparaţiile plastice pe care le foloseşte şi care denotă nu numai talent, dar şi profunde şi vaste cunoştinţe din diferite domenii.[26]

Cu toate aceste calităţi, cu conştiinţa superiorităţii absolute a omului, unică fiinţă raţională căreia îi este rezervat, printre altele, şi privilegiul creaţiei muzicale, Cantemir elaborează o lucrare deosebită, reprezentativă, de a cărei importanţă şi rol este cu modestie dar şi clarviziune el însuşi conştient.[27]

La întregirea imaginii reale asupra operei cantemiriene nu numai ca tratat teoretic muzical de factură modernă în ceea ce priveşte conţinutul şi metoda de expunere, dar şi din punct de vedere artistic, concură şi traducerea bine realizată a Eugeniei Popescu-Judetz.

Un ultim merit al autoarei pe care dorim să-l menţionăm este şi realizarea prezentării personalităţii complete a lui Cantemir ca muzician: „Deopotrivă teoretician şi compozitor strălucit, culegător de melodii şi interpret inspirat".[28]

Recunoaştem pe parcursul întregii lucrări străduinţa autoarei de a completa întregul portret al ilustrului domnitor român, aşa cum îl sintetizează în fraza de încheiere a prezentării sale: „În muzica clasică turcească Dimitrie Cantemir este o culme, aşa cum înălţimea spiritului domnitorului român şi al cărturarului de geniu a atins în drumurile sale cutezătoare, răscolind orizonturile cunoaşterii şi ale învăţăturilor umaniste; un spirit inovator, un om de ştiinţă cutezător, un gînditor şi un iubitor de frumos".[29]

Prezentarea grafică a cărţii, lipsa greşelilor în tipărire, ca şi prezentarea relativ reuşită a manuscrisului în facsimil nu dezamăgesc nici ele pe cititor,

---

[26] Pentru a explica cît mai clar concepţiile sale asupra muzicii, Cantemir foloseşte idei profunde, interesante prin însăşi formularea lor, cum ar fi: „Ordinea universală ia fiinţă prin mişcările felurite ale corpurilor cereşti" (tratat pag. 7). Spiritul său de om de ştiinţă şi de erudit se conturează aici şi prin analogiile cu fenomene din diverse domenii, prin comparaţii sau referiri la mişcarea astrelor, a soarelui, timpul, clipa, inexistenţa repaosului în natură, linia infinită, şi pînă la concepte privind rolul disecţiei pentru medicină, ori formarea limbilor popoarelor (vezi tratat — Cap. I şi II).

[27] „De aceea ne-am dat multă osteneală a aduce spre îndreptare greşeli, care s-au îndeplinit prea multe, şi îndemnăm pe cei care vor veni după noi să ducă la îndeplinire cele rămase de la noi". (D. Cantemir — Tratat pag. 7. Op. cit. pag. 200).

[28] E. Popescu-Judetz — Op. cit. pag. 151.

[29] Idem ibidem pag. 152.

Scanned with OKEN Scanner

chiar dacă nu excelează prin frumusețe sau corectitudine. Persistă totuși și în această direcție — de loc neglijabilă — imaginea respectului datorat lui Cantemir și operei sale.

Astfel, „Cartea științei muzicii" se recomandă de la început (prin însuși conținutul ei) și pînă la sfîrșit (analizată în profunzime, ca mod de realizare) ca o carte ce nu trebuie să lipsească din biblioteca nici unui om de cultură, sau, (pentru că tirajul redus presupunem că nu poate permite acest deziderat), măcar cunoscută, citită, semnalată ca existență în literatura noastră.

Cunoașterea *Cărții științei muzicii* este necesară „pentru pătrunderea caracteristicilor muzicii otomane", — așa cum remarcă E. Popescu-Judetz, — îmbogățind bagajul de cunoștințe al cititorului sau dînd muzicianului un model de tratat teoretic de specialitate, construit după toate regulile moderne de alcătuire. Lucrarea lui D. Cantemir reprezintă deopotrivă și un îndreptar în afara timpului spre bine și frumos, un îndemn profund umanist spre increre în ființa umană, în talentul și gîndirea sa, căci, zice Cantemir, pentru Om este posibil orice „după străduințele minții omenești, pînă la marginea rațiunii sale".[30]

[30] Idem ibidem pag. 210 — în tratat pag. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Cristina Gebescu

Însemnările unui critic muzical — Jean-Victor Pandelescu

RECENZIE

De la ştiinţele exacte, la muzică şi eterna ei redescoperire, omul de larg orizont, impunător, cu privire vie şi surîs transparent, JEAN-VICTOR PANDELESCU veghează cu ochi critic pe o perioadă de aproape cinci decenii asupra acestui fenomen, în complexitatea ipostazelor sale.

Într-un stil simplu, direct la obiect, fără emfază şi în special lipsit de exagerările şi echilibristica lingvistică prezente nu rareori în muzicologia contemporană şi menite să creeze reale dificultăţi chiar unor dicţionare dintre cele mai minuţioase, limba vorbită de Jean-Victor Pandelescu aduce lumină iubitorilor de frumos, diletanţi sau profesionişti, transmite acel echilibru existent între producător — fie el compozitor sau interpret — şi consumator, omul din sală care recepţionează mesajul.

Pentru noi, cei din deceniul al nouălea al acestui secol ne apar pline de importanţă consideraţiile referitoare la ambianţa culturală din preajma celui de-al doilea război mondial.

Aşa cum afirmă criticul „spectacolele erau date în săli care dintre care mai surde ...", iar atunci cînd concertul nu era amînat din cauza lipsei de public, audiţia putea fi foarte uşor turburată de absenţa unui climat de linişte absolut necesar înţelegerii oricărei partituri. Nu precaritatea substanţei muzicale prezentate era cauza, ci evidenta lipsă a unei culturi muzicale de masă.

Spre sfîrşitul celor 250 de pagini selectate din articolele cele mai ilustrative apărute în diverse publicaţii de specialitate, observăm că ajungînd

aproape de zilele noastre, publicul devine cald, prietenos, receptiv — chiar la mult controversata muzică de cameră a anilor 1944.

Dintotdeauna cu sufletul îmbătat de muzică, românul de acum 40 de ani, dorea un cîntec pe măsura gîndirii lui, între iubire și deziluzie, între un zîmbet strengar și tristețe. Cum să fi impresionat mult elaboratele formule muzicale camerale și simfonice un public prea puțin înstruit și asaltat de torentul „suflul muzical abătut asupra Capitalei"?

Mai de aproape, mai tangibile vibrau vocile Mariei Tănase, Ioanei Radu, mai pe înțeles glăsuia scripca lui Barbu Lăutaru, naiul lui Fănică Luca ...

Important pare să fie însă faptul că, „muzica nu șomează" — în acea perioadă de pionerat. „Orice instrumentist de valoare sau de o valoare chiar relativă și-a găsit loc într-una din formațiile orchestrale existente ...".

Amatorismul desigur comportă riscuri. Autorul menționează problema muzicii ușoare. Este evidentă lipsa de conținut; melodii șablon, fără linie melodică pregnantă, armonizate și orchestrate banal ...

Dealtfel, capitolul rămîne deschis pînă în zilele noastre; nu face însă obiectul unor cercetări mai ample în cartea de față. Autorul revine doar la concertele Ion Vasilescu unde voci ca ale Dorinei Drăghici sau Gică Petrescu fuzionează intim cu sufletul românului, la fel cum pentru francezi, puternica trăire emoțională a Edithei Piaf sau a lui Charles Aznavour vibrează în timp, menținînd un contact intim cu publicul.

Spiritul critic nu cedează nici în fața unor personalități în materie. Maestrul Silvestri se face vinovat (!) de ... denaturarea partiturii muzicale și nu orice partitură ci, nici mai mult nici mai puțin, *Simfonia a IX-a* de Ludwig van Beethoven. Afirma Hector Berlioz: „Nu există zei care să scape de ridicol".

În paginile cronicilor muzicale urmărim drumul mai mult sau mai puțin neted parcurs de nenumărați slujitori ai zeiței Euterpe. Îi remarcăm pe David Oistrah, Ion Voicu, Valentin Gheorghiu, Nicolae Herlea, George Niculescu Basu, George Georgescu ...

Remarci uneori critice, alteori promițătoare sau laudative, începuturi de drum, sau maturități creatoare, întotdeauna cu un înalt simț artistic, cu un remarcabil talent literar, Jean-Victor Pandelescu urmărește îndeaproape fiecare destin muzical în parte, încercînd să cizeleze cu pana sa ascuțită orice personalitate muzicală supusă preceptelor sale artistice.

Dar și prezențe ce promiteau, pe care timpul le-a dovedit meteorice: cuvinte elogioase pierdute în eter pentru Marius Constant, Anton Sarvaș, Joseph Prunner.

Să revenim la Ion Voicu. Tînăr, depășește cu puțin două decenii, are deja o tehnică admirabilă dar viteza promite să devină un obstacol serios în concordanța orchestră-solist și să-l oblige la izolare ... Trec anii, talentul se confirmă și iată că tonul marelui violonist Ion Voicu„ ... cîștigă în profunzime, în dulceață, în frumusețe", ritmul devine pregnant, controlat.

Majoritatea articolelor scrise de Jean-Victor Pandelescu fac mai puțină notă critică asupra momentelor de armonizare, orchestrație, formă și se referă mai mult la aspectele de ordin estetic, de problematică socială a muzicii.

Atmosfera artistică se conturează și iubitorii artelor frumoase, fie ei chiar îndrăgostiți de pictură sau coregrafie nu rămîn decepționați: găsesc pagini concise, de mare probitate, menite să faciliteze înțelegerea actului de cultură, densă și compactă, așa cum a fost cea din România din imediata apropiere a celui de al II-lea război mondial și pînă azi.

Scanned with OKEN Scanner

Studii mai ample tratează *Simfonia I-a* de Ion Dumitrescu opera *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu, opera *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *Simfonia a V-a* de Mihail Andricu, *Simfonia a II-a* de N. Buicliu, unde transpar cu multă competență elemente de formă, de măiestrie componistică. Îl bucură faptul că muzica românească a cîșigat în consistență, și-a creat un stil propriu, un caracter național generat de melosul popular, prelucrat în spiritul unei muzici mereu actuale.

Cu un acerb spirit critic autorul ne dezvăluie paralelisme nedorite în destinele a doi distinși muzicieni.

Violonistul Fritz Kreisler, deși la vîrsta de 12 ani deținător al celor mai înalte distincții în materie, trebuie să aibă la Petersburg alte mari succese pentru ca Viena să-l poată în sfîrșit recunoaște și considera.

La noi în țară, Dan Iordăchescu „culminație de forță expresivă demnă de cele mai importante scene lirice", debutează pe scena „teatrului de operă și balet". Remarcă Jean-Victor Pandelescu:„ ... ar fi fost plăcut să se constate că este apreciat la justa valoare, fără ajutorul a 4 jurii internaționale ...".

Spectacolele Conservatorului aveau o înaltă ținută. Foștii studenți: clarinetistul Aurelian Octav Popa sau soprana Constanța Cîmpeanu, promisiuni ale scenei românești nu s-au dezmințit.

Ateneul, gazdă primitoare marchează spectacole de o excepțională valoare, figuri monumentale, internaționale ca Serghei Prokofiev, Béla Bartók, Richard Strauss, Maurice Ravel, Igor Stravinski, Vincent d'Indy, Herbert von Karajan, Arthur Rubinstein, Yehudi Menuhin, sînt numai cîteva din numele stelelor de primă mărime ce au luminat cu forța creatoare cîndva, în semiobscuritatea sălii de concert.

Dar și aici, în țară, omniprezenți, George Enescu, sau, la pupitru, George Georgescu, contribuiau intens la ridicarea nivelului artistic muzical, prezentînd suficiente garanții artistice pentru ca un Pablo Casals, de pildă, sau Arthur Rubinstein" „să se simtă în siguranță".

Desigur că numele amintite în fuga condeiului, dar cu mare respect și putere de discernămînt sînt numeroase și nu pot fi catalogate în totalitate de această modestă notă asupra însemnărilor lui Jean-Victor Pandelescu.

Mihai Brediceanu, Laurențiu Profeta, Pascal Bentoiu, Zeno Vancea, Achim Stoia, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduță, Nicolae Brînzeu reprezintă un amalgam de stiluri, de credințe muzicale, de tendințe și concepții creatoare.

Jean-Victor Pandelescu se oprește uneori mai insistent asupra creației unui compozitor, făcînd o scurtă trecere în revistă, descriptivă, de atmosferă sau intrînd în noțiuni de strictă specialitate. Întotdeauna referirile nu sînt privite singular, ci în strînsă legătură cu creația anterioară, sau de perspectivă și în deplină concordanță cu posibilitățile temperamentale și stilistice ale artistului.

Obiectul unor insistente comentarii este *Masa tăcerii* de Tiberiu Olah, sau *Simfonieta a II-a* a lui Dumitru Bughici, ca și *Simfonii pentru instrumente de suflat* a lui Liviu Glodeanu, *Tulnice* de Mihai Moldovan sau *Doamna Chiajna* de N. Buicliu.

Deschideri spre o multilateralitate artistică se observă la mezzosoprana Elena Cernei care participă alături de compozitorul N. Buicliu la întocmirea libretului „*Doamna Chiajna*, fiind și regizoarea spectacolului. Acest lucru comportă și riscul ca regizoarea să nu-și poată cenzura propriul său joc ..."

Scanned with OKEN Scanner

Pline de căldură sînt elogiile aduse marelui Enescu. Nu studii amănunțite de compoziție sau interpretare îi rezervă autorul neuitatului muzician ci impresii culese de la nenumărate alte personalități menite să-l descopere pe omul Enescu, să-i descifreze sufletul aceluia ce s-a confundat cu gîndirea românească. Enescu își face simțită prezența pretutindeni în filele impresiilor culese de Jean Victor Pandelescu.

Nu vom găsi în paginile *Însemnărilor* studii complexe de arhitectură sonoră sau de speciozități armonice, dar vom pătrunde în substanța propriu-zisă a climatului muzical dezvăluit în perimetrul românesc, vom aprecia muzica mai mult ca o chintesență spirituală a realității și vom constata că autenticitatea sa este incontinuu perfectibilă.

Jean-Victor Pandelescu a fost condeiul care a distrus inflexibilitatea convingerilor artistice, care a unit forța creatoare, talentul interpretativ, cu larga și profunda înțelegere a esenței celei mai fragile dintre arte.

Scanned with OKEN Scanner

Adriana Iacob

George Enescu: *Scrisori*

În ultimii ani, pe plan mondial, s-a afirmat tot mai puternic o nouă știință „epistografia", ceea ce a generat înmănuncherea în volume a scrisorilor aparținînd unor mari personalități. Interesul științific al epistografiei rezidă în necesitatea ca, prin intermediul scrisorilor marilor oameni de știință, cultură și artă, să fie completate anumite date istorice, din domeniul creației sau din cel biografic, să constituie o sursă sigură de documentare în întocmirea imaginii complexe a personalității respective.

Epistografia românească în domeniul muzical se impune astăzi prin volume numeroase de scrisori al lui D. G. Kiriac, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Ioan St. Paulian și, mai de curînd ale lui George Enescu.

Semnalam această din urmă apariție în anul în care toată suflarea muzicală a sărbătorit centenarul nașterii genialului nostru compozitor. Ediția critică — care numără acum două volume — este datorată profesorului și muzicologului Viorel Cosma, care cu deosebită abnegație trudește de peste un sfert de veac la strîngerea epistolelor scrise de George Enescu cu diferite prilejuri, corespondență prin care personalitatea proeminentă a marelui muzician ne apare în toată măreția ei: violonist și pianist virtuoz, dirijor de renume, compozitor de mare prestigiu.

Au fost astfel valorificate documente de certă importanță, care definesc pe artistul și omul deosebit care a fost George Enescu, ajutîndu-ne totodată

Scanned with OKEN Scanner

să-l încadrăm mai bine în epoca zbuciumată în care a trăit. Modul cum ne sînt redate aceste *Scrisori* este cu totul remarcabil, în primul rînd prin rigurozitatea selecţiei şi redării lor, iar, în al doilea rînd, prin metodologia ştiinţifică pe care o foloseşte Viorel Cosma atunci cînd redactează notele din subsol, ce aduc lămuriri asupra unor persoane sau date complementare, cînd precizează unele elemente ce lipsesc în această corespondenţă şi — nu în ultimul rînd — atunci cînd prefaţează fiecare volum printr-o *Introducere* şi o *Notă asupra ediţiei*, încheindu-l cu o edificatoare *Bibliografie*. La acestea se adaugă, în conţinutul volumelor, *Tabelul cronologic* şi *Tabelul alfabetic al destinatarilor* iar la sfîrşitul celui de-al treilea volum (ce se află în lucru) va fi adăugat *Indexul general de nume proprii*.

Muzicologul Viorel Cosma este permanent conştient de faptul că această corespondenţă a lui Enescu face parte integrantă din fondul documentar al muzicii româneşti şi, tocmai de aceea, apreciază faptul că adunarea şi publicarea epistolelor autorului operei *Oedip* reprezintă o „datorie patriotică naţională". Este o obligaţie pe care Viorel Cosma o duce la bun sfîrşit, cu cel mai mare simţ al responsabilităţii civice şi artistice, cu multă pricepere şi dăruire.

Îngrijitorul ediţiei şi-a periodizat astfel etapele în care a reconstituit corespondenţa enesciană, precizînd în acelaşi timp şi principalele surse ce i-au stat la dispoziţie: 1) 1955—1959 cînd a cercetat colecţiile: Dimitrie Gh. Dinicu, Constanţa Erbiceanu, Mihail Andricu, Ninetta Duca-Kogălniceanu, Georgeta Otescu, Sabin Drăgoi şi Mihai Ciudin; 2) 1965—1968 cuprinzînd studierea documentelor aflate în arhivele de peste hotare, îndeosebi cele de la Viena şi Paris; 3) 1970—1982 investigaţiile intreprinse în colecţiile muzeelor din capitală şi din ţară, cele de la Institutul de istoria artei al Academiei R.S.R., precum şi documentele transmise de la Paris de către compozitorii Marcel Mihalovici, Henri Dutilleux, ş.a.

Trebuie menţionat aici că, pînă în prezent, un singur fond important nu a putut fi identificat, cel care cuprinde epistolele lui Enescu către impresarul său Antoine H. Cohen.

Chiar dacă lectura unor scrisori s-a dovedit anevoioasă, autorul ediţiei critice a izbutit să tălmăcească sensurile majorităţii lor, cu multă fidelitate şi ţinînd seama de obiectivul final al publicării corespondenţei celui mai de seamă muzician român, a transcris textele într-o formă unitară, curentă, modernă, în conformitate cu normele actuale ale ortografiei române. Iată deci, cum a fost valorificată o moştenire etică şi artistică de cea mai mare valoare pentru cultura noastră.

Deşi sînt editate la o diferenţă de 7 ani, cele două volume ale *Scrisorilor* lui Enescu reunesc evenimente şi date din viaţa creatorului şi interpretului, începînd din 1888 (adică de la vîrsta de 7 ani) şi pînă în 1954 (cu numai 6 luni înainte de moarte). În aceste pagini se regăsesc gîndurile lui Enescu adresate familiei (îndeosebi mamei sale), apoi soţiei — Maria Cantacuzino, precum şi multor personalităţi, dintre care amintim doar pe: D. G. Kiriac, Ed. Caudella, M. Jora, A. Alessandrescu, M. Andricu, Th. Rogalski, M. Mihalovici, N. Iorga, Gr. Antipa, D. Gusti, Dinu Lipatti, C. Brăiloiu, Cl. Haskil, J. Thibaut, A. Cortot, A. Honegger, Ed. Fleg, P. Dukas, G. Fauré, C. Saint-Saëns, M. Bruch, Y. Menuhin, B. Gavoty, J. Withe ş.a. Privind numai adresele de unde au fost expediate numeroase scrisori, putem reconstitui aproape un jurnal de călătorie în jurul lumii. Totodată, corespondenţa lui Enescu oferă diferite date privitoare la gîndirea sa asupra actului artistic

Scanned with OKEN Scanner

(de creaţie şi interpretare), despre activitatea sa de pedagog, de cercetător al folclorului românesc, precum şi diferite opinii despre viaţa artistică din ţara noastră în diferite etape, dăruirea sa pentru afirmarea în lume a şcolii muzicale româneşti.

Din primele sale scrisori, adresate îndeosebi părinţilor, desprindem imaginea unui copil de 7 ani, cuminte, sensibil, legat profund de familie şi ţara sa, de care se afla deseori departe. Mai tîrziu, corespondenţa purtată cu părinţii, cu diferiţii săi profesori, reflectă preocupările numeroase şi activitatea deosebit de bogată, pe care tînărul învăţăcel o desfăşura ca interpret în concerte şi recitaluri, serate muzicale particulare, turnee, etc. La acest capitol, valoarea documentară a scrisorilor rezidă şi din alte amănunte de conţinut privind locul, data, programul, interpreţii care participau alături de el în zeci şi sute de programe, concerte şi recitaluri, pentru care au fost redactate programe sau afişe şi care fără menţionarea în scris a lui Enescu ar fi rămas total necunoscute.

Aceleaşi detalii de viaţă cotidiană ne relevă prezenţa sa — necunoscută pînă acum — în Polonia (1900), Spania şi Turcia (1908), din altele desprindem numărul de mare de elevi pe care îi îndruma tînărul muzician, el însuşi aflat la studii la Paris. Aflăm astfel şi despre doi profesori ai lui Enescu: Heiber şi Grund (pînă acum fie neconsemnaţi, fie amintiţi pasager în lucrările biografice), precum şi despre întîlnirea, deosebit de importantă pentru el, cu marele violonist Joseph Joachim (1899). Desigur motivele principale de încîntare ale corespondenţei lui Enescu le constituie datele despre evoluţia culturii artistice din vremea sa, precum şi amănuntele despre actul de creaţie care-l preocupa tot mai mult, pe măsură ce vremea trecea şi meşteşugul său se perfecţiona. Asupra acestui al doilea aspect, Enescu a fost totdeauna nemulţumit: niciodată nu a avut suficient timp la dispoziţie pentru a putea aşterne pe hîrtie tot ceea ce talentul său deosebit îl îndemna să compună. Mult mai tîrziu, după ce crease o mare parte din opus-urile sale, îi va scrie lui Sandu Albu: „Am început îndeplinirea visului meu din totdeauna: de la o vîrstă o să mă retrag complet, luni de zile, numai cu partiturile mele, vreo 2—3 luni concerte şi-atîta tot. Cred că merit aceasta după peste 30 de ani de zbănţuială nebună. Vreau şi eu să las după mine cîteva lucrări concepute şi lucrate în tihnă"; iar în 1938 — după succesul operei *Oedip*, îi scria lui Mihail Andricu, îndemnîndu-l să nu renunţe la compoziţie, mărturisindu-i: „Sînt gata să sufăr pentru ceea ce iubesc şi aceasta este compoziţiea."

În legătură cu creaţia, scrisorile ne furnizează diferite date legate de procesul intim al elaborării lucrărilor muzicale, de felul cum autorul le apreciază, cum sînt ele interpretate, cum au fost primite de public.

Corespondenţa enesciană mai conţine, pe lîngă documentele despre viaţa şi creaţia sa, imaginea spirituală — de o mare bogăţie — a ilustrului muzician. Şi aceasta pentru că genialul interpret şi compozitor era dublat de un om de suflet extraordinar, de o sensibilitate, sinceritate şi putere de dăruire greu de imaginat, în ciuda modestiei sale binecunoscute. Din epistole răzbate generozitatea sufletească faţă de părinţi, prieteni şi colegi, pînă la dăruirea sa totală pentru artă, pentru muzica ce reprezenta sensul existenţei şi muncii sale.

George Enescu i-a ajutat pe mulţi tineri muzicieni români să pătrundă şi să se afirme în viaţa muzicală din ţară şi de peste hotare, sfaturile, încurajările, uneori chiar sprijinul său material fiind hotărîtoare pentru drumul în artă al

Scanned with OKEN Scanner

multora dintre ei. Stau mărturie scrisorile lui Enescu păstrate de S. Drăgoi, C. Stroescu, V. Filip, Sandu Albu, ș.a. Pentru aceștia și pentru mulți alții, Enescu a emis scrisori de recomandare (Jean Bobescu, George Georgescu, Theodor Rogalski, etc.) Era adeseori preocupat de soarta altor muzicieni care aveau aceleași aspirații cu ale sale și îi scria de pildă lui Mihail Andricu, în 1949: „Regret că Silvestri neglijează compoziția, atît de mare șef de orchestră cît a devenit, căci numai lucrările sînt oglinzile personalităților și numai ele rămîn, mai mult decît interpretările, oricît de prestigioase ar fi ele. Acesta este crezul meu și mă străduiesc la rîndul meu să mă conformez lui, în ciuda puținului răgaz de care dispun pentru aceasta." Pentru Enescu creația a reprezentat sensul major al existenței sale. Puținele bucurii pe care le-a avut în ultimii ani de viață, cînd boala l-a doborît, i-au fost furnizate — printre altele — de succesele repurtate de muzica sa cu ocazia organizării de către Uniunea Compozitorilor a unor manifestări deosebite. Iată ce îi scria lui Matei Socor (1955): „Sînt încîntat să aflu proiectul *Săptămînii muzicii românești*. Aceasta a fost dintotdeauna dorința mea, mai ales în domeniul creației muzicale. Vă rog să transmiteți dragilor colegi muzicieni, că sînt alături de ei din toată inima, că doresc ca muzica, adevărata muzică, să fie pretutindeni onorată, așa cum merită întru înflorirea umanității."

În volumul al doilea de *Scrisori* ne sînt furnizate multe date inedite asupra creației enesciene. În primul plan stau scrisorile referitoare la capodopera enesciană *Oedip*, corespondență care arată interesul manifestat de creator și public, de interpreți, de presă pentru noua lucrare. Enescu a mulțumit multora dintre colegii și prietenii săi, care l-au felicitat cu ocazia premierei pariziene din 1936.

Alte scrisori ne relevă interesul pe care l-a manifestat Enescu pentru creația populară românească, față de folclorul țărănesc, pe care compozitorul îl studiază cu multă atenție, pentru a-l valorifica în mod genial, mai tîrziu, în multe din creațiile sale. Sînt mărturii emoționante schimburile de opinii pe această temă cu Sabin Drăgoi și Emil Monția, precum și epistola referitoare la culegerea de folclor a lui Vanghele Millio.

Tot din corespondență aflăm date prețioase despre legăturile muzicianului cu personalitățile culturale ale vremii, printre care L. Rebreanu, N. Iorga, D. Gusti, O. Goga, Ionel Jianu, I. Simionescu, etc. O excepțională valoare documentară o reprezintă scrisorile către Bernard Gavoty, fond epistolar care clarifică importantul moment al elaborării volumului memorialistic *Les souvenirs de Georges Enesco*; acestea au la bază cele 20 de emisiuni realizate de B. Gavoty la Radiodifuziunea franceză, emisiuni ce s-au bucurat de un cert succes și au adus o mare înseninare în ultimii ani de viață ai marelui muzician. Ca și alte documente, aceste scrisori atestă faptul că, după primul război mondial, George Enescu încetase să mai apară în conștiința publicului ca un simplu muzician; artistul devenise pretutindeni un ambasador al spiritului românesc, creația sa vorbind tuturor în numele neamului nostru.

Enescu dăduse numeroase dovezi publice ale patriotismului său profund, sincer, sentimente pe care a încercat să le insufle și colegilor săi de breaslă, în calitate de președinte al Societății compozitorilor români. Cu atît mai mult, un fond important al scrisorilor demonstrează atitudinea patriotică, consecvent ilustrată de artist, fie în viața publică, fie în cea artistică. În anul 1954, Enescu îi scria Dr. Petru Groza, primul ministru al țării, acea emoționantă mărturie de patriotism: „Este dorința mea cea mai statornică de a mă întoarce

Scanned with OKEN Scanner

în țară și sper că, cu ajutorul lui Dumnezeu și chiar al doctorilor, va veni și ziua aceasta, pe care o doresc și o aștept. Pentru moment tot ce mi-a rămas ca forță și energie, le consacru pentru creațiunile mele muzicale, cu care am înțeles să slujesc neamul nostru românesc."

Patriotismul enescian își are rădăcinile adînc înfipte în dragostea sa pentru plaiurile natale, în legătura permanentă cu muzicienii români din țară, cu tot ceea ce era românesc.

Ca o ultimă caracteristică — deloc neglijabilă — trebuie să remarcăm valoarea estetică și literară a corespondenței enesciene, ce rezultă, în primul rînd, din frumusețea graiului folosit de autor și, în al doilea rînd, din umorul și inteligența ce străbat aproape toate filele scrisorilor sale.

Din toate cele afirmate pînă aici, trebuie să desprindem un fapt de o deosebită importanță: textele enesciene reprezintă documente de valoare națională permanentă, mesaj viu pentru posteritate, moștenirea enesciană depășind granițele țării noastre și înscriindu-se în concertul universal de valori.

Aceste *Scrisori* demonstrează un adevăr: valoarea intrinsecă a documentului scris, menit să întregească conturul spiritual al artistului și mai ales a omului Enescu al cărui suflet a fost permanent alături de colegii săi muzicieni, pe care i-a încurajat dîndu-le totodată un exemplu viu de devotament față de artă, față de artiști și față de țara sa, pe care a iubit-o atît de mult.

Scrisorile ne-au pus la dispoziție un fond inedit de fapte printre care, alături de itinerariile de concerte, datele privitoare la opinia sa asupra actului artistic, despre activitatea de pedagog, cercetător al folclorului, atitudinea sa față de viața artistică din țară și de peste hotare, se mai află date legate de etapele de lucru ale unor importante opus-uri ale sale, părerile compozitorului despre proria-i creație, amănunte despre revenirile repetate asupra unor manuscrise (la *Simfonia a III-a*, la opera *Oedip*), date inedite despre activitatea de pedagog și de inițiator al *Cursurilor de perfecționare și măiestrie* susținute în Anglia și Italia, gîndurile adresate — cu diferite prilejuri — unor personalități proeminente cu care a colaborat: savanți, scriitori, ziariști, medici, muzicieni de toate genurile, nume de personalități care explică, în mare măsură, prețuirea de care s-a bucurat Enescu în cercurile muzicale românești și străine.

Parcurgerea celor 2 volume de *Scrisori ale lui George Enescu* ne relevă ținuta științifică desăvîrșită cu care acestea au fost întocmite de către muzicologul și epistologul Viorel Cosma, impunîndu-ne a le recunoaște ca un model ce trebuie urmat de către muzicienii români ce vor publica scrisori în viitor. Aspectele arătate sînt impuse, în primul rînd, de rigoarea cu care Viorel Cosma a analizat, sistematizat și periodizat corespondența, în strînsă legătură cu etapele în care a cercetat documentele. Finisarea scrisorilor pentru a fi prezentate la tipar este completată cu studii de istoria muzicii și de muzicologie, cuprinse în elementele ce însoțesc epistolele și anume: *Introducere*, *Nota asupra ediției*, *Tabelul cronologic și alfabetic al destinatarilor*, *Bibliografia*, ce vor fi completate, în ultimul volum cu *Indexul de nume* proprii. Și toate acestea, pentru că muzicologul Viorel Cosma este permanent conștient de răspunderea pe care și-a asumat-o, de a restitui — prin intermediul tiparului — o corespondență ce se înscrie în fondul de aur al culturii românești. De altfel, Viorel Cosma a deschis, cu mai bine de două decenii în urmă, un nou drum în cercetarea istoriografică și epistografică muzicală din țara noastră, prin publicarea

Scanned with OKEN Scanner

Scrisorilor lui Béla Bartók în România (Budapesta, 1955) și *Scrisorile lui* I. *Șt. Paulian* (Drobeta-Turnu Severin, 1973).

Contribuția pe care o aduce volumul II al *Scrisorilor lui George Enescu* aruncă o lumină nouă asupra unor etape din activitatea creatoare a compozitorului, îndeosebi asupra datelor legate de zămislirea capodoperei sale, opera *Oedip*. Corespondența oglindește grija manifestată de către Enescu pentru acest opus, timp de trei decenii, definitivarea lucrării și apoi premiera din 1936 care a stîrnit un interes atît de mare în rîndul muzicienilor, publicului și presei. În legătură cu acest eveniment major din viața de creator a lui Enescu, în corespondența sa apar numeroase scrisori de mulțumire adresate unor artiști, prieteni și cunoștințe, care l-au felicitat cu ocazia premierei pariziene. Dealtfel, Enescu a alcătuit o listă amplă de persoane cărora intenționa să le mulțumească pentru atenția și dragostea manifestate față de el și de noua sa lucrare.

Corespondența enesciană reprezintă o pildă pe care compozitorul o dă generațiilor viitoare, prin generozitatea, umanismul și patriotismul ce-i sînt caracteristice și aceasta pentru că, din rîndurile epistolelor, ni se conturează și mai clar imaginea creatorului și a omului *ENESCU*, ca o uriașă personalitate spirituală a timpului său. De la generozitatea sufletească față de părinți, față de soție, prieteni, colegi, pînă la dăruirea totală pentru cauza muzicii noastre, Enescu a fost și rămîne un exemplu de artist genial, al cărui suflet a tresăltat întotdeauna alături de evenimentele majore ale muzicii românești. Cele două volume de epistole apărute ne arată din plin aceste calități.

Deoarece estimăm ca pe o valoare neprețuită apariția *Scrisorilor lui George Enescu*, în două volume deosebit de îngrijite, considerăm ca imperios de importantă și necesară realizarea celui de al treilea volum, cît mai curînd posibil, volum care urmează să cuprindă, în principal, epistolele discipolilor maestrului și care vor releva, cu siguranță, noi și interesante laturi ale personalității marelui muzician.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE – DOCUMENTARE

Scanned with OKEN Scanner

Laura Mihail

REVISTA FUNDAŢIILOR

(Bibliografie)

Studiu introductiv

Vastitatea fenomenului cultural, analizarea rezultatelor interne şi consemnarea preocupărilor artistice contemporane universale a suscitat permanent atenţia unor periodice apărute în întreaga ţară, care indiferent de preponderenţa unei anumite problematici, au inserat în paginile lor articole despre artă în cele mai diferite ipostaze ale sale: literatură, pictură, sculptură, muzică, teatru, film.

Unul dintre cele mai prestigioase periodice, editat lunar la Bucureşti între anii 1934—1947, anume *Revista Fundaţiilor*, a surprins un fidel tablou al artei româneşti din perioada interbelică, într-un moment dificil, cînd majoritatea publicaţiilor îşi încetaseră activitatea.

De la primul la ultimul număr muzica constituie o rubrică constantă în paginile revistei, de competentă privire asupra evenimentelor muzicale nu numai bucureştene, ci şi din alte zone ale ţării, şi universale deopotrivă. Ea se impune prin diversitatea tematică ce reuneşte probleme de interes general, cu o vastă cuprindere în timp şi spaţiu.

Datorită strădaniilor şi eforturilor colective depuse de un mănunchi de colaboratori prestigioşi, fenomenul muzical contemporan este reflectat prin idei interesante, în care preocupările s-au îndreptat cu preponderenţă spre viaţa muzicală românească.

Cronicile (de fapt majoritatea articolelor muzicale) sînt destinate concertelor, producţiilor Conservatorului, lansării unor tineri interpreţi

Scanned with OKEN Scanner

în arena muzicală internațională, turneelor efectuate de artiști români în străinătate. Printre colaboratorii ce au asigurat permanența acestui capitol îi amintim în ordinea cronologică a activității lor, pe Radu Georgescu (1934—1936), Virgil Gheorghiu (1937—1940), Dorin Speranția (1940—1942), Eduard Rădeanu (1945), Ovidiu Constantinescu (1945—1947) și Tudor Andrei.

Rubrica de orientare ideologică *Știri*, semnată de Nicolae Missir, surprinde tendința de dialog între cultura muzicală românească și universală prin știri permanente asupra mișcării artistice internaționale, precum și prin consemnarea marilor interpreți pe meleagurile noastre.

Periodicul include adesea *studii de folclor* ale unor specialiști de renume, ca Béla Bartók — *Muzica populară și însemnătatea ei pentru compoziția modernă* —, Constantin Brăiloiu — *Străinii despre muzica noastră* —, Emil Riegler-Dinu — *Dunăre, Dunăre*, etc.

Dintre articolele de istoria muzicii atrag în mod deosebit atenția studiile semnate de Constantin Brăiloiu — *Trei compozitori francezi. Claude Debussy, Henry Duparc, Maurice Ravel.* —, Tudor Ciortea, căruia îi datorăm primul studiu românesc despre George Enescu — *George Enescu și genialitatea poporului român* —, Constantin C. Nottara — *Pagini din „Memorii"* —, Șerban Cioculescu — *I.L. Caragiale și Paul Zarifopol.*

Sînt comentate recentele lucrări ale compozitorilor români, de pildă *„Oedip" de George Enescu* — Em. Ciomac, *Simfonia de Andricu* — Ovidiu Constantinescu, *„Demoazela Măriuța" de Jora*—Dorin Speranția.

Portretele personalităților istoriei muzicii românești și universale ne apar înfățișate de Em. Ciomac — ce-i comentează pe Wagner, Mussorgski, Bach —, Dorin Speranția — ce compară pe *Mozart și Beethoven*, *Felul de a compune al lui Schumann* — C. Silvestri, Dinu Lipatti.

Periodicul inserează deasemenea articole de estetică muzicală, de recenzii de cărți și discuri, consemnează festivalurile muzicale din țară și de peste hotare.

Privită în ansamblu, *Revista Fundațiilor Regale*, — în cei 13 ani de existență — s-a definit printr-un profil muzical bogat ce a reflectat realitatea vieții artistice românești din perioada interbelică. Alături de alte publicații ca *Muzică și poezie*, *Armonie* — Botoșani. *Revista muzicilor Militare* — București, *Izvorașul* — Bistrița Mehedinți, ea a contribuit la impunerea unui statut științific de apreciere a fenomenului artistic.

Receptivă progresului cultural-artistic, conexîndu-și activitatea mișcării universale de idei, *Revista Fundațiilor* exprimă cu sobrietate semnificațiile profund umaniste ale culturii și istoriei românești.

FOLCLOR — 398.8

1. RIEGLER, Dinu: *Dunăre, Dunăre!*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Bucureşti, 1, nr. 4, aprilie, 1934, p. 202—213. / Cîntece ce s-au cîntat în întîlnirile negustoreşti sau în războaiele de la Dunăre. Citatele sînt folosite din *„Cîntece dunărene"* — culegere de folclor muzical inedit (în manuscris) de Riegler Dinu/.

2. BARTÓK, Bella: *Muzica populară şi însemnătatea ei pentru compoziţia modernă*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 1, nr. 6, iunie, 1934, p. 111—121. /Rezumatul conferinţe-rostite la 18 februarie 1934 în sala Dalles din Bucureşti, sub auspiciile Societăţii Com, pozitorilor Români./

3. CANTACUZINO, G. M.: *Cronica plastică*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 1, nr. 8i p. 428—430. /Despre articolul din iunie 1934 al *Rev. Fundaţiilor Regale* în care Bartók face consideraţii asupra muzicii populare. „Muzica ţărănească să apară ca o disciplină şi un exemplu de măsură şi de gust"./

4. BRĂILOIU, Constantin: *Străinii despre muzica noastră*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, 6, nr. 1, ianuarie, 1939, p. 191. /Despre articolul lui Ludwig Schmidts *„Die Musikkultur in Rumänien"* publicat în rev. *Die Musik*, XXX, Berlin, oct., 1938. Descrierea vieţii muzicale din Vechiul Regat (instituţii simfonice, teatrale, corale, şcoli); muzica bisericească; muzica populară; prezentare succintă a compozitorilor români./

5. * * *: *O revistă de folclor*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 7 septembrie 1940, p.697. /*Izvoraşul*, an XXI, nr. 3, 4, 5, 6, martie-iunie 1940. Revistă condusă de preotul Gh. N. Dumitrescu, ce intră în al 21-lea an de activitate. Despre conţinutul revistei de folclor muzical./

6. * * *: *Cîntecul popular al vremii*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 7,nr.10,octombrie, 1940, p. 216. /Despre articolul publicat de Werner Oehlmann (Berlin) în *Die Literatur*, 12, nr. 12, sept., 1940, cu referire la cîntecul popular german contemporan. Date citate./

7. * * *: *Cîntecul şi dansul*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 8, nr. 5, mai, 1941, p. 454. /Extras din *Esprit*, 96, ianuarie, 1941. Despre articolul *Cîntecul şi dansul poporan ca elemente ale culturii franceze*, de J. M. Guilcher şi J. M. Serrau, referitor la originile cîntecului şi dansului poporan. Reprodus un fragment./

8. JIGA, Cajus: *Studiul d-lui Gottlieb Brandsch despre muzica populară românească*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 8, nr. 7, iulie, 1941, p. 239. /În ultimul nr. al publicaţiei *Südost-Forschungen*, Gottlieb Brandsch (din Sibiu) publică articolul *Muzica populară românească sub influenţa apusului*. Referitor la genul doinei; iniţiativa lui Brăiloiu de a da tinerilor compozitori o îndrumare către cîntecul popular; influenţa diferitelor melodii străine (cu citate muzicale)./

9. CARACOSTEA, D.: *Ce ne este cîntecul poporan*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 8, nr. 10, oct., 1941, p. 3. /Definiţia cîntecului poporan; referiri la lucrări de specialitate, opinii şi aporturi; funcţia socială a cîntecului poporan./

10. * * *: *Elementul creştin în colinde*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 9, martie, 1942, p. 696. /Despre articolul lui Irineu, Mitropolitul Moldovei, publicat în *Cetatea Moldovei*, 3, vol. IV, nr. 1, 1 ian. 1942. Ideea că în colindele ce se cîntă la naşterea Domnului se vede clar coloritul creştin al datinei colindelor. Cu exemplificări./

11. PACLIŞANU, Z.: *Guvernele maghiare şi mişcările culturale ale românilor ardeleni*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 1, nr. 1, ian., 1934, p. 114. /La punctul 6 despre *Reuniunea de muzică şi cor din Bocşa română* (jud. Caraş Severin); la punctul 8: *Reuniunea de muzică şi cîntări din Iladia şi Reuniunea corală a plugarilor români ortodocşi din Mercina*; iar la 12: *Societatea corală „Lyra" din Beiuşi*./

Scanned with OKEN Scanner

12. STRUȚEANU, Scarlat: *Problema învățământului nostru secundar.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 2, febr., 1934, p. 366—377. /Muzica inclusă printre cursurile comune secțiilor cursului superior (liceul)./

13. CIOMAC, Em/anoil/: *Începuturile muzicii.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., IV, nr. 1, ian., 1937, p. 120—128. /Izvoare de cunoaștere a muzicii vechi europene (documente, muzica magică; descîntecul, incantația; muzica bisericească; despre melodie, ritm, armonie./

14. SPERANȚIA, Dorin: *Ritmul.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 8, nr. 3, martie 1941, p. 696. /Caracterizarea muzicii prin ritm. Referiri la operele lui Stravinski, Beethoven, R. Strauss, Albeniz, Granados, De Falla, Paul Constantinescu, Mozart, Franck, Händel, Bach, Debussy, Mainardi./

15. ENE, Nicolae: *Critica sistemului muzical de astăzi.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 8, august 1939, p. 325. /Lucrare de teoria muzicii cu două mari capitole: *Valoarea practică* și *Erorile fundamentale.*/

16. * * *: *Muzica tămăduind schizofrenia.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 13, nr. 6, serie nouă, iunie 1946, p. 442. /Extras din *Time*, vol. XLVII, nr. 10. Despre experiențele făcute la Spitalul Wayne, din statul Michigan. Educația muzicală exercită o puternică influență asupra psihicului./

17. * * *: *Între jazz și fanfară.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 13, serie nouă, nr. 12, decembrie 1946, p. 218—219. /Despre preferințele muzicale ale diferitelor generații (ce ascultă fiecare din programul muzical de la radio./

PREMII, DISTINCȚII, TITLURI — 78(079)

18. COMARNESCU, Petru: *Fundațiile Culturale Regale.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 6, iunie 1940, p. 783. /Despre primirea lui Enescu și Blaga la Academie; despre *Colecția Compozitorilor Români Contemporani*" ce publică lucrările muzicienilor noștri de seamă"./

19. COMARNESCU, Petru: *Andricu, premiant național.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 14, serie nouă, nr. 4, aprilie 1947, p. 108. /Date referitoare la bogata sa activitate muzicală (compozitor, profesor la Conservator)./

LEGĂTURI CU STRĂINĂTATEA — 78 (498)

20. COMARNESCU, Petru: *Drumurile unei coregrafii autentic românești.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 2, nr. 1, ian. 1935, p. 202—207. /Vizita în România a directorului *Arhivelor internaționale ale dansului* (Paris) — Rolf de Maré — pentru a stringe materialul necesar întocmirii unui „colț românesc în muzeul său de la Paris." Despre factorii ce duc la formarea unei coregrafii culte românești, inspirată din folclorul și tradiția noastră (istoric)./

21. MISSIR, Nicolae: *Știri muzicale din străinătate.* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 2, febr. 1939, p. 457. /Își propune „să însemnăm pe scurt evenimentele muzicale cele mai importante". Ca un almanah, în ordinea alfabetică a țărilor. Spicuim: în Olanda, Lola Bobescu apare ca solistă a orchestrei Concertgebouw cu Concertul nr. 5, pentru vioară de Mozart. În Ungaria, George Georgescu a dirijat un concert ca invitat al Filarmonicii din Budapesta. În Statele Unite, George Enescu va dirija cele mai importante orchestre simfonice, timp de patru luni./

Scanned with OKEN Scanner

22. MISSIR, Nicolae: *Ştiri muzicale din străinătate.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 6, nr. 4, aprilie 1939, p. 225. /În Statele Unite Enescu a dirijat orchestra Filarmonicii din New York, solist Yehudi Menuhin în Concertele de Bach şi Lalo. Anunţat şi programul dirijat de Enescu la Boston./

23. MISSIR, Nicolae: *Ştiri muzicale din străinătate.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 6, nr. 5, mai 1939, p. 460. /În Franţa, Karl Munch şi orchestra Conservatorului din Paris a dat un concert simfonic consacrat compozitorilor români (Mihalovici, Stan Golestan, Enescu). Despre succesul lui Lipatti ca solist al orchestrelor Conservatorului şi Lamoureux. În Statele Unite Enescu îşi continuă seria de concerte începută în ian. 1939, ca dirijor, compozitor şi violonist./

24. MISSIR, Nicolae: *Ştiri muzicale din străinătate.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 6, nr. 6, iunie 1939, p. 703. /Opera Română din Bucureşti susţine la Frankfurt pe Main patru spectacole cu *Rigoletto* şi *Bohema.* În Statele Unite, la concertele simfonice de la Expoziţia din New York vor dirija John Barbirolli, Walter Damrosch, George Enescu şi Burlo Marx./

25. MISSIR, Nicolae: *Ştiri muzicale din străinătate.* În: *Rev. Fundaţiil r Regale,* Buc., 6, nr. 7, iulie 1939, p. 222. /La Paris, Orchestra Teatrului Naţional dirijată de Manuel Rosenthal prezintă o nouă lucrare simfonică de Marcel Mihalovici. La Festivalurile muzicale ale Expoziţiei internaţionale din New York, George Enescu a dirijat două concerte consacrate muzicii româneşti (menţionat programul)./

26. MISSIR, Nicolae: *Ştiri muzicale din străinătate.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 6, nr. 8, august 1939, p. 466. /Despre succesul lui Ionel Perlea ca dirijor al operei din Frankfurt pe Main cu operele *Nunta lui Figaro* şi *Cavalerul Rozelor.*/

27. IONESCU-NICŞOV, Tr.: *„O nuntă boierească" pe scenele străine.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 10, nr. 11, noiembrie 1943, p. 449. /Despre opera lui Karel Weis reprezentată la Teatrul Naţional ceh din Praga ce este inspirată de o nuntă românească din ţinutul Vălenilor de Munte. Propune ca Teatrul Naţional să includă în repertoriu această lucrare cu elemente româneşti „aducîndu-le astfel acasă."/

28. * * *: *Compozitorii şi artiştii Uniunii Sovietice.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 12, nr. 4, aprilie 1945, p. 216—217. /*Veac Nou* an I, nr. 17, 25 martie 1945, consacră acest număr artiştilor din U.R.S.S., ca urmare a vizitei lui David Oistrach, Lev Oborin şi Olga Lepeşinskaia în România. Articole despre Ceaikovski, Glinka, Rimski-Korsakov, Prokofiev./

29. KAMERLING, Raymond: *Actualităţi muzicale mondiale.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 12, serie nouă, nr. 4, dec. 1945, p. 903—905. /Printre altele, la emisiuea în limba română de la radio-Paris Marcel Mihalovici a prezentat pe Georges Bizet şi de două ori pe George Enescu./

30. CRISTIAN, V.: *George Enescu în America.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 13, serie nouă, nr. 9, septembrie 1946, p. 159—160. /Despre concertele şi recitalurile în care a apărut ca dirijor, violonist, şef de formaţie de cameră, pianist şi compozitor./

ISTORIA MUZICII

a) *UNIVERSALE* — 78.100

31. RIEGLER, Emil: *Ştefan George.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 1, nr. 2, februarie 1934, p. 419—425. /Poet cu renume de avantgardă printre personalităţile artistice ca Cyrill Scott, Gërardy, Toorop, Schönberg. Prima compoziţie atonală a lui Schönberg (un cvartet de coarde cu voce) e scris pe poemul lui Ştefan George *„Simt aer din alte planete".*/

32. BOTTA, Dan: *Poetica lui Paul Valéry.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 1, nr.3, martie 1934, p. 618—627. /Comparaţie cu Liszt, amîndoi „clasicii unui extrem clasicism"./

Scanned with OKEN Scanner

33. BRĂILOIU, Constantin: *Trei compozitori francezi. Claude Debussy, Henry Dupare, Maurice Ravel.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale.* Buc., 1, nr. 11, noiembrie 1934, p. 323—339. /Date biografice şi analiza succintă a creaţiei. Făcută paralela Wagner-Debussy şi Ravel-Debussy./

34. RĂCĂCIUNI, Isaiia: *Teatrul rus contemporan.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 1, nr. 11, noiembrie 1934, p. 426—433. /Datele articolului luate din volumul Ninei Gourfinkel şi unele articole apărute în presa germană. Menţionaţi Rimski-Korsakov, Şaliapin, Baletele ruseşti de la Paris./

35. MAYER-LISMANN, Mitia: *Mitologia şi tragedia antică, subiect de operă la C. W. Gluck şi Richard Strauss.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 4, nr. 6, iunie 1937, p. 556—568. /Istoric al operei legate de mitologia greacă (Peri, Caccini, Monteverdi, Al. Scarlatti, Pergolesi, Lully, Rameau, Schütz, Purcell, Gluck, Strauss). Prezentare generală a creaţiei de operă a celor doi compozitori./

36. BENADOR, Ury: *Preludiu la „Beethoven".* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 5, nr. 8, august 1938, p. 283. /Surprinde momente din viaţa lui Beethoven. Povestită vizita făcută lui Mozart./

37. PERPESSICIUS: *Carlotta Patti sau una din „artiste"* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 6, nr. 7, iulie 1939, p. 66. / Eminescu a fost îndrăgostit de o artistă pentru care a scris *„La o artistă"* şi *„Amorul unei marmore".* Se pare a fi fost cîntăreaţa Carlotta Patti, soră celebră a şi mai celebrei Adelina Patti. Aduse argumente./

38. BENADOR, Ury: *Final.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 7, nr. 1, ianuarie 1940, p. 35.2/ Povestire despre un anume Immanuel Lang ce se credea Beethoven./

39. TUDOR, Andrei: *Trei decenii de muzică sovietică.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 14, serie nouă, nr. 10—11, oct.-nov. 1947, p. 117—123. /Făcut bilanţul creaţiei muzicale sovietice de după Revoluţia din Octombrie (despre Prokofiev, Sostakovici, Maiakovski, Haciaturian, Sebalin, Saporin, Kabalevski, etc./

b) *ROMÂNEASCĂ* 78 (498) (.091)

40. RIEGLER, Emil: *Cor şi cîntec românesc.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 1, nr. 8, august 1934, p. 362—380./ Istoric, analiza modurilor, tipuri de melodii, raportul text-melodie, ritmul. Despre muzica cultă inspirată de creaţia populară, culegerile de folclor, armonizatorii de cîntece populare corale, societăţile corale şi repertoriul lor românesc./

41. CIOCULESCU, Şerban: *Corespondenţa dintre I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol (1905—1912).* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 2, nr. 3, martie 1935, p. 627—657. /„ Ediţia Zarifopol a adunat în volumul III, *Reminiscenţe şi Notiţe critice,* un număr de cronici muzicale" semnate de Caragiale. „Corespondenţa sa cu Zarifopol contribuie la cunoaşterea mai amănunţită a posibilităţilor şi preferinţelor sale muzicale"./

42. CIOMAC, Em/anoil/: *„Oedip" de George Enescu.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., III, nr. 6, iunie 1936, p. 560—575. /Analiza operei, comparaţia cu opera lui Wagner. Părerea specialiştilor vremii N. Iorga afirmă: „Reprezentarea la Opera din Paris a lui *Oedip*... înseamnă... triumful unei lungi şi strălucite cariere."/

43. NOTTARA, Const. I.: *Pagini din „Memorii"* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 3, nr. 8, august 1936, p. 323—342. /Despre examenul de sfîrşit de an de la Conservator; concertele simfonice date la Ateneu de Eduard Wachmann; constituirea „Societăţii dramatice"./

44. CIORTEA, Tudor: *George Enescu şi genialitatea poporului român.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc, 8, nr. 1, ian. 1941, p. 205. /„Enescu a reuşit să facă osmoza esenţelor româneşti". Citate lucrările de inspiraţie folclorică ale lui Enescu./

45. SPERANŢIA, Dorin: *Note despre muzica românească.* În: *Rev. Fundaţiilor Regale,* Buc., 8, nr. 2, februarie 1941, p. 444. /Specificul creaţiei noastre muzicale este dorul. Despre *Sonata a III-a în caracter popular românesc,* de Enescu. Alţi români: M. Jora, Lipatti P. Constantinescu, C. Silvestri./

Scanned with OKEN Scanner

46. * * *: *Aprecieri germane despre muzica noastră.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 8, nr. 12, decembrie 1941. . 711. /Extras din *Țara,* 1, nr. 45, 1941, referitor la articolul lui Siegfried Kallender publicat în revista *Deutschlands Erneuerung* din München. În încheiere, sumară prezentare a muzicii românești. Citați Enescu, Stan Golestan, Paul Constantinescu, Alfred Alessandrescu, Mihalovici, Dinu Lipatti./

47. BAICULESCU, George: *Primele audiții ale operelor lui Mozart în România.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 10, nr. 7, iulie 1943, p. 214. /George Breazul s-a bazat pe informațiile lui N. Filimon în stabilirea istoricului lor (publicat în revista *Pământul Românesc,* an II, nr. 14, 1943.)/

48. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *C. Silvestri.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 12, nr. 3, serie nouă, noiembrie, 1945, p 706—707. /Despre „diversitatea calităților în care s-a înfățișat în programele concertelor: pianist, compozitor, dirijor, activități susținute cu egală stăruință."/

49. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Simfonia de Andricu.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 13, serie nouă, nr. 3, martie 1946, p. 707. /Aprecierea estetică a lucrării./

50. D. Sp. /Dorin, SPERANȚIA/: *„Demoazela Măriuța" de M. Jora.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 8, nr. 1, p. 233. /M. Jora aduce un autentic umor în muzică. — *Joujoux pour Madame* are drept continuare baletul *Demoazela Măriuța.* Analiza lucrării./

VIAȚA MUZICALĂ — 78(498 : 100)

a) *în STRĂINĂTATE*

51. MISSIR, Nicolae: *Știri muzicale din străinătate.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 6, nr. 3, p. 706, martie 1939. /Anglia, Elveția, Franța, Germania, Italia, Statele Unite./

52. * * *: *Vești teatrale, coregrafice și muzicale.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 12, serie nouă, nr. 4, dec. 1945, p. 923. /Despre debutul în *Pagliacci* și *Carmen* a baritonului de culoare Robert Todd, pe scena Operei Municipale New-Yorkeze, în compania unui ansamblu alb; cîntărețul american Frank Sinatra alături de Bing Crosby contribuie la solidaritatea spirituală a națiunii americane.

53. * * *: *Muzica sovietică în străinătate.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 13, seria nouă, nr. 3, martie 1946, p. 677. /Referiri la articolul lui G. Sneerzon din *Sovietscaia Muzica,* despre răsunetul compozițiilor moderne ale muzicii sovietice în străinătate și îndeosebi în America, în ultimii trei ani. Extrase două citate. /

54. AD. F.: *Un cîntec cucerește Anglia.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 13, serie nouă, nr. 6, iunie 1946, p. 449. /Interpretat la Radio de Lili-Marlen, devenit șlagăr./

b) *ROMÂNEASCĂ*

55. ZAMFIRESCU, George Mihail: *Cronici ieșene.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 1, nr. 1, ianuarie 1934, p. 207. /Despre Mihai Codreanu, redactorul Academiei de Muzică și Artă Dramatică din localitate; la sărbătorirea centenarului teatrului moldovenesc a fost evocată și figura lui Teodor T. Burada, istoricul cel mai documentat și obiectiv al teatrului din Moldova de la începuturi pînă în 1879./

56. GEORGESCU, Radu: *Concerte.* În: *Rev. Fundațiilor Regale,* Buc., 1, nr. 1, ianuarie 1934, p. 219. /Deschiderea seriei concertelor simfonice dirijate de George Georgescu, în program și *Concertul pentru pian* de Grieg cu Dinu Lipatti, „cea mai frumoasă nădejde a pianului românesc"; gruparea Criterion a organizat 6 conferințe de istoria muzicii, urmate de audiții muzicale; grupul „Pro Arte" a prezentat le Dalles lucrări mai puțin cunoscute; înființarea asociației muzicale „Amicii muzicii", anunțul de deschidere al Operei./

Scanned with OKEN Scanner

57. GEORGESCU, Radu: *Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 2, februarie 1934, p. 451—455. /Concertul simfonic închinat muzicii poloneze cu compoziții de Carol Symanowsky, Karlowicz, Moniusko; concertul dirijat de Matei Socor; *Concertul pentru pian în re* de Mozart cu Wilhelm Kempff-pian — și I. Perlea — dirijor; ultimul concert al anului dirijat de Alfred Alessandrescu, cu program de muzică franceză; conferințele grupări „Pro Arte" despre Mendelsohn (P. Prodan), Mussorgski (Em. Ciomac); cvartetul Theodorescu; audițiile „Cercului Amicilor Muzicii" etc./

58. * * *: *Cronici ieșene*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 3, martie 1934, p. 672.

59. GEORGESCU, Radu: *Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 4, aprilie 1934, p. 220—227. /Cuvinte elogioase despre G. Georgescu și I. Perlea; ciclul de conferințe consacrat vieții și operei lui Wagner organizat de Fundațiile Culturale Regale, ținute de Em. Ciomac și M. Jora; la „Cercul Amicilor Muzicii"a fost invitat în februarie B. Bartók; aprecierea că viața noastră muzicală este „vioale, activă, foarte puțin cam grăbită și încărcată de făgăduieli"./

60. GEORGESCU, Radu: *Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 5, mai 1934, p. 451—567. /Primul concert de muzică engleză organizat de „Cercul amicilor muzicii" la sala Dales; Corul Carmen și orchestra Filarmonicii a interpretat *Simonia a II-a* de Mahler, dirijor I. Perlea. „Ionel Perlea a uimit și entuziasmat publicul... ./

61. CIOCULESCU, Radu N.: *Opera Română* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 6, iunie 1934, p. 201—211. /Despre *Haensse l și Gretel* basm în 3 tablouri de E. Humperdinck; *Tristan și Isolda*, dramă muzicală în 3 acte de Richard Wagner; *Femeile vesele din Windsor*, operă comică în 3 acte de Otto Nicolai; cinci spectacole ale ansamblului Operei de Stat din Viena; cîntăreții Operei Române și noile angajări./

62. GEORGESCU, Radu: *Cronica muzicală* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 7, iulie 1934, p. 223—229. /despre concertele, în București, ale Filarmonicii, ale asociațiilor „Pro Arte", „Cercul Amicilor Muzicii"; artiștii străini ce ne-au vizitat; concerte de propagandă (muzică engleză și italiană); Enescu; cvartetul Theodorescu; la Sibiu, secția muzicală a „Astrei" a interpretat *Simfonia a IX-a* de Beethoven, dirijor Ion Delu, soliști Lia Popovici, Margareta Metaxa, Gh. Folescu, W. Schönherr, Ed. Griffel, Gusta Berger./

63. SCHMITT, Florent: *Compozițiile d-lui Ion Perlea executate la Paris*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 7, iulie 1934, p. 233—234. /Reproducere după *Le Temps* din 2 iunie 1934. La concertul cvartetului *Trion* s-a cîntat și cvartetul de coarde de I. Perlea" o lucrare agreabilă, limpede, melodică, bine scrisă pentru instrumente". Executată de un cvartet unguresc: Gettler, Maumann, Revest, Frank./

64. GEORGESCU, Radu: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, nr. 8, august 1934, p. 455—458. /Bilanț la sfîrșitul unui an muzical: pentru Filarmonică cuvinte „de laudă și aprecieri binemeritate"; sugestii pentru întocmirea programelor; Opera Română" indispensabilă în viața noastră culturală trece din nou prin greutățile timpurilor."/

65. GEORGESCU, Radu: *Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 1, dec. 1934, p. 675—680. /Concertul franco-român organizat de Stan Golestan cu *Concertul românesc pentru vioară* (dirijor — Ionel Perlea; solistă — Lola Bobescu); G. Georgescu va dirija *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz; muzica de cameră consacră un ciclu lui Brahms; conferințele grupării „Pro Arte" inițiate de George Cocea; seria concertelor marilor virtuoși deschisă de violoncelistul Gregor Piatigorsky; activitatea societății corale „Gavriil Musicescu"./

66. GEORGESCU, Radu: *Concerte* În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 2, nr. 1, ian. 1935, p. 197—202 /Despre recitalurile violonistului german Adolf Busch, clavecinistei Wanda Landowska, ale cvartetului „Amicilor Muzicii" (Koganof, Boniș, Ghica, Fotino) ce a continuat ciclul dedicat lui Brahms (cu concursul Muzei Ghermani Ciomac); Lola Bobescu. Concert dirijat de George Georgescu, solist violoncelistul italian Enrico Mainardi./

67. GEORGESCU, Radu: *Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 2, nr. 2, februarie 1935, p. 460—464. /Concertul dirijat de George Georgescu, solistă Jeanne Gauthier; concertul de Rachmaninov cu d-ra Weckel; 2 concerte ale cvartetului Cavalet („ceea ce a

Scanned with OKEN Scanner

realizat a fost de-a dreptul feeric"); recenzie la cartea lui Em. Ciomac *„Viața și opera lui Richard Wagner*. Ed. Fundației pentru literatură și artă", București, 1934./

68. GEORGESCU, Radu: *Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 2, nr. 3, martie 1935, p. 686—689. /„Programele dau semne de debilitate îngrijorătoare". Prea mult Ceaikovski, totuși un prilej de punere în valoare a tehnicii dirijorale a lui Rogalski; încheierea ciclului de muzică de cameră. „Cvartetul Koganov, Ghiga, Boniș, Fotino merită toată lauda."; Recital de lieduri cu Constantin Stroescu; Concert de propagandă culturală: dirijorul Bernardino Molinari, directorul Filarmonicii din Roma./

69. GEORGESCU, Radu: *Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 2, nr. 12, dec. 1935, p. 684—690./ Despre concertele Filarmonicii dirijate de Victor de Sabata, (solistă Silvia Șerbescu), C. Stroenescu, Bernardino Molinari, George Georgescu; printre soliștii stagiunii menționați Henry Szering și W. Kempff. „Sezonul muzical s-a dezlănțuit cu o serie de concerte de o calitate cu care publicul nostru nu era tocmai obișnuit la intervale scurte și regulate."/

70. GEORGESCU, Radu: *O cronică muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 3, nr. 1, ian. 1936, p. 212. /Despre operele *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu și *Constantin Brîncoveanu* de Sabin Drăgoi; concertele cu Cortot, Cassado, Piatigorski, Milstein, Arrau, „virtuozi de primă mînă." *Asociația pentru muzică nouă* sub îndrumarea lui Mihail Jora organizează un ciclu de concerte de muzică contemporană, străină și românească./

71. GEORGESCU, Radu: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 3, nr. 3, martie 1936, p. 685—691. /Opera Română din Buc. a reluat *Tristan și Isolda* într-o nouă distribuție; baletul *Taina* scenariul M. Carmen Silva., muzica de Mihail Andricu —" „a treia lucrare originală românească din stagiune —"; concert simfonic dirijat de Mihail Jora, cu program exclusiv românesc: *Concerto grosso* de Filip Lazăr, suita simfonică *Șătrarii* de D. Lipatti, *Trei caricaturi muzicale* de Paul Constantinescu, *Suita nr. 1* de Enescu./

72. GEORGESCU, Radu: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 3, nr. 4, aprilie 1936, p. 216—221. /Concertele dirijate de Alfred Alessandrescu — cu program Wagner-, I. Perlea — solist violonistul Francescatti-, Clemens Krauss. La operă, Clemens Krauss a dirijat *Tosca* și *Fidelio*./

73. GEORGESCU, Radu: *Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 3, nr. 5, mai 1936, p. 427—431. /Concertele dirijate de Mihail Jora — cu lucrări de P. Constantinescu, D. Lipatti, C. Silvestri-, George Georgescu — program R. Strauss, Brahms, Saint-Saëns, Gershwin-; corul *Carmen*, dirijat de I. Chirescu, a interpretat *Recviemul* de Verdi, „o audiție unitară, limpede și de noile proporții"; cîntăreții brașoveni dirijați de Victor Bickerich au executat fragmente din *Matthäuss-* și *Johannes Passion* de Bach; ciclul cvartetelor de Beethoven interpretate de cvartetul Al. Teodorescu/

74. SULUȚIU, Octav: *Brașovul, muzica și românii*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 3, nr. 12, dec. 1936, p. 682—690. /Pasiunea pentru muzică a sașilor în contrast cu lipsa de interes a românilor. din Brașov; sfaturi de educație muzicală; viața muzicală brașoveană: concertele *Astrei* — dirijor Tiberiu Brediceanu-, vizitele interpreților străini; concertele *Teatrului german din Ardeal*; Societatea corală *Bach*, *Societatea Filarmonică* — conduse de Victor Bickerich./

75. VOICULESCU, Lucian: *Două opere românești: Trandafirii roșii de Constantin Bobescu și „Horia" de Nicolae Bretan*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 4, nr. 6, iunie 1937, p. 673—680. /Enumerate operele compozitorilor români ce au văzut lumina rampei la Cluj. Ultimele două, în ian. 1937, *Trandafirii roșii* — 15 ian. — și *Horia* 24 ian. — Prezentarea operelor, subiectul, realizarea muzicală./

76. GHEORGHIU, Virgil: *Anul muzical 1936—1937*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 4, nr. 10, oct. 1937, p. 202—209. /Printre interpreți menționați Enescu, Muza Ciomac, Lipatti, Ionel Ghenea, Fritz Kreisler, Thibaud, Francescatti, Claudio Arrau, Wilhelm Kempf, Pierre Fournier, Ovid Drâmba, Alfred Cortot, Ignatz Friedman, George Cocea, Constantin Stroescu./

Scanned with OKEN Scanner

77. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 4, nr. 12, dec, 1937, p. 683—692. /Concertele soliștilor Silvia Șerbescu — dirijor George Georgescu. Lipatti, Rudolf Firkusny, George Cocea, Vasile Jianu, Clara Haskill, Korwin —Symanowsky. „Direcția Filarmonicii a pus preocupările comerciale pe ultimul plan."/

78. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 5, nr. 1, ian. 1938, p. 188. /Despre *Filarmonica* dirijată de Alfred Alessandrescu; Enescu; Asociația *Pro Arte*; *Cvartetul Fundațiilor Culturale Regale*; venirea dirijorului Scherchen a stîrnit scandal muzical; soliști români: pianistele Madeleine Cocorăscu și Rodica Soutzo./

79. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 5, nr. 3, martie 1938, p. 684. /Regularitatea ședințelor asociației *Pro Arte* organizate de George Cocea; Filarmonica dirijată de Abendroth, Jora, Otescu, Albert Coates; *Cvartetul Fundațiilor Culturale Regale*; alte concerte./

80. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 5, nr. 4, aprilie 1938, p. 196. /Revenirea lui Alfred Alessandrescu la pupitrul Filarmonicii; concertele dirijate de Egizzio Massini — solist Antonio Janigro — și Vaclav Talich; *Pro Arte* a prezentat creația lui Claude Debussy — Mircea Vulcănescu; dirijorii Radio-ului: Rogalski, N. Brânzeu, P. Constantinescu, Silvestri, Agârbiceanu; *Cvartetul Fundațiilor Regale*; Trioul Teodoru — Filionescu — Teodor Lupu; Silvia Șerbescu la microfon; concertele de la Dalles; la *Pro Arte* s-a distins pianistul Radu Mihail./

81. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 5, nr. 6, iunie 1938, p. 678. /Concert dirijat de George Georgescu — solist Wilhelm Backhaus; *Mathäuss Passion* de Bach dirijate de Victor Bicherich; concert simfonic dirijat de Oswald Kabasta; montarea la operă a tetralogiei lui Wagner de către Opera de Stat din Frankfurt am Main aflată în vizită; Trioul Filionescu-Lupu, Teodoru; violonistul S. Koganov./

82. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 5, nr. 5, mai 1938, p. 447. /Concertele de la Filarmonică cu I. Perlea, Egizzio Massini, Hans von Benda, George Georgescu; concertele cu Al. Teodorescu — acompaniat de Ion Filionescu, Grigoraș Dinicu — acompaniat de Ionel Perlea; pianista Makowski./

83. GHEORGHIU, Virgil: *Noua stagiune muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 5, nr. 11, nov. 1938, p. 454. /Anunțarea unei stagiuni bogate, atît cu soliști consacrați cît și cu nume inedite: George Georgescu, Silvia Serbescu, Dinu Lipatti, Lola Bobescu, Clara Haskil, Wilhelm Kempf, Pablo Casals, Erna Berg, Ginette Neveu, Antonio Janigro, Alfred Cortot, etc.; prima audiție a *Simfoniei a IV-a* de Albert Roussel; compozitorii autohtoni tineri nu vor avea acces la Filarmonică; opera inaugurează stagiunea cu *Tristan și Isolda*; Enescu, „punctul culminant al stagiunii"; centenarul nașterii lui Georges Bizet; etc./

84. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 5, nr. 12, dec. 1938, p. 670. /Concertele Filarmonicii: dirijor George Georgescu; cu pianista Silvia Șerbescu; dirijor Alfred Alessandrescu — solist Ștefănescu-Goangă; Clara Haskil. Recital Claudio Arrau; concert la Dalles cu violoniștii George Manoliu și Ef. Fliomen. Asociația *Pro Arte*./

85. GEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 1, ian. 1939, p. 187. /Concert de muzică românească dirijat la Filarmonică de George Georgescu, cu lucrările premianților concursului „*George Enescu*" — Silvestri, P. Constantinescu, Brânzeu, Buicliu, Agârbiceanu —; *Cvartetul Fundațiilor Regale*; *Pro Arte* — 7 ani de existență; concertele Radio: cu Paul Jelescu, Miron Șoarec, Nadia Chebab; *Cvartetul Teodorescu*; vizita ansamblului Operei din Frankfurt, dirijor Franz Konwitschny./

86. GHEORGHIU, Virgil: *Cronică muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 2, febr. 1939, p. 425. /Concertele Filarmonicii dirijate de Alfred Alessandrescu — soliști Alfred Hoehn și Vasile Jianu; concertele societății corale: „*Liga Culturală* din Botoșani, Corul *Gavriil Musicescu*; *cvartetul Teodorescu* și *Cvartetul Fundațiilor Culturale Regale*; concertele de la Dalles: seară de operetă franceză cu Viorica Anghel și Constantin Stroescu, pianistul Radu Negreanu; la Radio — Silvia Șerbescu./

87. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 3, martie 1939, p. 675. /Concert de muzică românească realizat la 9 ian. de N. Buicliu și

Scanned with OKEN Scanner

Matei Socor — în program și lucrări de Andricu și Hilda Jerea. Concerte dirijate de Bernardino Molinari, Eugen Jochum, Ionel Perlea, E. Ansermet./

88. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 4, aprilie 1939, p. 219. /La Ateneu, concert de muzică greacă modernă. Concertele Filarmonicii dirijate de Perlea, Vaclav Talich, Alfred Alessandrescu, George Georgescu. Cvartetul Fundațiilor Regale. Pianiștii Ignaz Friedmann și Borowsky. Concerte cu Eugenia-Badad Cioculescu./

89. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc. 6, nr. 5, mai 1939, p. 455. /La Filarmonică, dirijori Ionel Perlea și Felix Weingartner. Concertul de compoziții românești realizat la Ateneu cu ajutorul orchestrei Radio — în program lucrări de Filip Lazăr, Zeno Vancea, N. Brânzeu, *Bagatela* de Scărlătescu orchestrată de Rogalski. Recitaluri Rodica Soutzo, Irina Lăzărescu, I. Cristescu./

90. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 6, iunie 1939, p. 698. /La Filarmonică au dirijat Carl Elmendorff, I. Nonna Otescu, George Georgescu. Recitalul organistului Fr. Schütz. La Dalles, recitalurile pianistei Aurelia Cionca și al violonistului Constantin Bobescu./

91. GHEORGHIU, Virgil: *Bilanțul Stagiunii muzicale*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 7, iulie 1939, p. 213. /„În piscul ei a stat ca întotdeauna George Enescu", desăvîrșit în concertele sale neuitate de sonate, alături de pianiștii Muza Ciomac, Madeleine Cocorăscu, Ionel Filionescu, Radu Mihail, etc. La Ateneu prima audiție a poemului *Povestea Neamului* de Sabin Drăgoi. Activitatea Operei: „Cîteva premiere de bună calitate" — *Falstaff* de Verdi, cu Ștefănescu-Goangă, *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu, baletul Floria Capsali. Elemente tinere și talentate: Florica Popovici, Thea Rămureanu, M. Arnăutu, T. Spătaru. „Concertele remarcabile ale stagiunii": *Cvartetul Fundațiilor Culturale Regale*", Cvartetul Radio, Cvartetul Theodorescu. Premiul Național de compoziție a fost acordat lui D. Cuclin./

92. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 6, nr. 12, dec. 1939, p. 683. /Primele două concerte ale stagiunii Filarmonicii au fost dirijate de George Georgescu, soliști Lipatti și George Cocea. Enescu a dirijat concertul din 19 octombrie. Deschiderea stagiunii de Operă cu *Vasul fantomă* de Wagner, dirijor George Georgescu. Recitaluri de sonate susținute de Enescu în colaborare cu D. Lipatti, Silvia Șerbescu, Smaranda Atanasof, Ghita Schapira, Maria Fotino./

93. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 1, ian. 1940, p. 207. /Enescu a dirijat orchestra Radio, concertele din 5 și 12 noiembrie. La Filarmonică concerte dirijate de Alfred Alessandrescu — solista Nadia Chebap, I. Perlea — solist Wilhelm Kempff. *Concertele populare de Duminică* inițiate la Radio de Rogalski. Opera din Frankfurt pe Main interpretează *Tetralogia* lui Wagner. Concerte cu soliștii români: Sandu Albu, Rosy Stern, Al. Lupescu./

94. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 2, febr. 1940, p. 450. /Concertele Filarmonicii dirijate de Perlea, George Georgescu, Hans Albert. Cvartet cu Bernfeld, Koganof, Walfisch, Th. Lupu. Recitaluri: Constantin Botez, D. Lipatti. Concertele Orchestrei Radio dirijate de Rogalski, Alfred Alessandrescu — solistă Nadia Chebap. Printre soliștii stagiunii: Maurice Marechal, Al. Theodorescu, Coca Fotino./

95. R. C.: *Debuturi la Opera Română*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 2, febr. 1940, p. 476. /Debutul lui Nicolae Șerbescu — în rolul lui Cavaradossi din *Tosca*, și al d-nei Edith Nanu, în Saffi din *Voievodul țiganilor* și în Amelia din *Bal mascat*./

96. GHEORGHIU, Virgil: *Cronica muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 3, martie 1940, p. 682. /Concerte pentru muncitori dirijate de Alfred Alessandrescu, Ionel Perlea, Egizzio Massini. Concertele de duminică dimineață, de la Radio, inițiate de Rogalski. La operă dirijor George Georgescu, soliști Aureliano Pertile și Franco Somigli. *Cvartetul* de Schumann interpretat de C. Silvestri, Koganof, Lupu, Walfisch. Pianistul George Ciolac. Pianiștii de jazz Cosma și Alexandrescu./

97. * * *: *O operă nouă a lui Sabin Drăgoi*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*. Buc., 7, nr. 3, martie 1940, p. 705. /Extras din *Țară Nouă*, anul 2, nr. 33, 1 ian. 1940. Prima audiție la Cluj a operei comice în 3 acte *Kir Ianulea*. Publicată cronica lui Victor Iancu./

Scanned with OKEN Scanner

98. A. C.: *Muzica de cameră românească*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 3, martie 1940, p. 712. /Concertul de muzică românească din 7 februarie, patronat de M. Andricu. În program lucrări de Hilda Jera — la pian Irina Lăzărescu-, Dinu Lipatti — interpretează violonistul Alexandru Theodorescu-, Paul Constantinescu — solist violoncelistul Teodor Lupu, la pian C. Silvestri —, Matei Socor — la pian Radu Negreanu —, C. Silvestri, Dinu Bugeanu — cu Eugenia Babad — Cioculescu —, M. Andricu — interpreți V. Jianu, Ungureanu, D. Alexandrescu./

99. N.: *Muzica solemnă românească*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 12, dec. 1940. p. 698. /Despre concertul organizat la 5 dec. la sala Aro de Ministerul Educației Naționale, Cultelor și Artelor; În program lucrări de N. Agirbiceanu, N. Brânzeu, Paul Jelescu, Al. Zirra, D. Cuclin — dirijor N. Brânzeu. Concert dirijat de Antonin Ciolan./

100. P. COM. /COMARNESCU, Petru/: *„Demoazela Mărioța" de Mihail Jora*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 12, dec. 1940, p. 699. /Prezentate fragmente la concertul simfonic al Filarmonicii din 15 dec., dirijor compozitorul. Analiza lucrării./

101. D. SP. /SPERANȚIA, Dorin/: *Un dirijor japonez*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 12, dec. 1940, p. 706. /„Tînărul și serios dirijor" Ekytay Ahnnce a dirijat uvertura *Rienzi* și „cu precizia lui obișnuită" și-a dirijat și compozițiile ce „sugerează atmosfera exotică a patriei sale."/

102. D. SP. /SPERANȚIA, Dorin/: *Interpretarea d-lor G. Enescu și Dinu Lipatti*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 7, nr. 12, dec. 1940, p. 705. /„W. Kempff e un beethovenian, prin temperament"... „Dinu Lipatti e, dimpotrivă, mai curînd un mozartian" „fiindcă e delicat și subtil". „Enescu este Muzică, și poate n-a cîntat și n-a simțit niciodată altfel decît au simțit și au gîndit autorii."/

103. D. SP. /SPERANȚIA, Dorin/: *Interpretarea lui J. S. Bach*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 8, nr. 1, ian. 1941, p. 235. /Sandu Albu interpretînd Bach a uitat caracterul muzicii galante din partite și suite, ce caracterizează epoca galantă a curții lui Ludovic al XIV-lea. „E păcat, dar totuși nu e chiar un păcat de moarte./

104. SPERANȚIA, Dorin: *Mozart interpretat de d. C. Silvestri*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 8, nr. 2, febr., 1941, p. /„Precis, delicat, dar poate mai sănătos decît Mozart însuși, mlădios în nuanțe și ritmuri, cu eleganță și avînt, expresiv pînă și în atitudini, d. C. Silvestri a dirijat la un concert al Filarmonicii o *simfonie a trilurilor* așa cum trebuia."/

105. COMARNESCU, Petru: *Însemnări despre opera d-lui Al. I. Zirra „Alexandru Lăpușneanu"*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc. 8, nr. 3, martie 1941, p. 709. /Cîntată de curînd la Opera Română din Buc. „constituie o netăgăduită și impunătoare dovadă a puterii creatoare autohtone. „Analiza operei; soliști Lucia Bercescu și Ștefănescu-Goangă; decorurile Feodorov, dir. Egizzio Massini. Comparată cu *Boris Godunov*; veritabilă dramă muzicală./

106. SPERANȚIA, Dorin: *„Lăpușneanu" de Zirra și drama muzicală*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 8, nr. 5, mai 1941, p. 941. /Analiza operei a cărei premieră a avut loc în martie, cu Lucia Bercescu și P. Ștefănescu-Goangă. *Alexandru Lăpușneanu* e o autentică muzicală, „prima adevărată dramă muzicală românească reprezentată în țară."/

107. SPERANȚIA, Dorin: *Pianistul Ciolac*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 8, nr. 5, mai 1941, p. 479. /Cronică la recitalul din 22 martie de la Dalles. „Un artist care evoluează în spre muzica luminoasă, ferită de gînduri negre și chinuitoare... „În program lucrări de Beethoven, Händel, Scarlatti, Respighi, Mangiagalli, Schumann, Albeniz./

108. D. SP. /SPERANȚIA, Dorin/ *Interpretarea lui Schumann*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 8, nr. 7, iulie 1941, p. 237. /Despre *concertul în la minor* în care „o artistă ca d-ra Victoria Genoveanu-Milicescu a putut să dăruiască publicului — la concert simfonic din martie — un Schumann adevărat, plin de frăgezime și totuși atît de bogat în înțelesuri."/

109. COMARNESCU, Petru: *Al. Zirra, „Capra cu trei iezi"*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., IX, nr. 2, febr. 1942, p. 474—476. /Operă recent cîntată la Opera Română. Aprecieri, analiză. „Pune problema umorului în muzică". Zirra ocupă „loc de frunțaș în crearea adevăratei opere românești."/

Scanned with OKEN Scanner

110. SPERANȚIA, Dorin: *Ariadna la Naxos*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 9, nr. 6, iunie 1942, p. 717—718. /Prezentarea lucrării în care R. Strauss își dovedește încă o dată umorul și calitatea de mare simfonist. Opera Română, mai ales sub bagheta lui Ionel Perlea „a reușit o excelentă realizare."/

111. COSMOVICI, A.: *Muzica*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 10, nr. 6, iunie 1943, p. 706. /Despre *Concertele de Paști* date de Orchestra Radio, dirijor N. Rădulescu; organistul J. Stadelmann, orchestra Radio și Corul Carmen, dirijor Enescu./

112. COSMOVICI, A.: *Concerte simfonice sub conducerea maestrului George Enescu*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 10, nr. 6, iunie 1943, p. 707. /Despre cele două concerte simfonice date cu orchestra Radio înainte de Paști: unul cu program de muzică clasică, unul de muzică franceză-César Franck, G. Fauré./

113. COSMOVICI, A.: *Baletul „Priculiciul"*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 10, nr. 6, iunie 1943, pl. 707. /Balet de Zeno Vancea, interpretat la Opera română de Floria Capsali, Trixi Checais, Mitiță Dumitrescu, Gelu Matei. „Interpretarea și montarea acestui balet, pe un subiect destul de forțat și nepotrivit, au afirmat meritele de care dispune Opera Română."/

114. COSMOVICI, A.: *Săptămîna luminată*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 10, nr. 6, iunie iunie 1943, p. 707. /Prima audiție la Opera Română a dramei muzicale într-un act de N. Brînzeu. Dirijor autorul, soliste Aca de Barbu, Maria Snejina. Consemnate și cele trei reprezentații ale Mariei Cebotari de la Opera din Berlin.

115. COSMOVICI, A.: *Vasile Prihoda* /Vasca Prihoda !/. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc,. 10, nr. 6, iunie 1943, p. 708. /„După G. Kulenkampf, este al doilea violonist cu renume mondial care ne vizitează în acest an". La pian Alfred Holecek./

116. COSMOVICI, A.: *Muzică germană*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 10, nr. 6, iunie 1943, p. 708. /Concertul simfonic dirijat la Filarmonică de Johann Schuller.

117. COSMOVICI, A.: *Muzica — Concerte*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 10, nr. 7, iulie 1943, p. 212. /Despre concertele Filarmonicii dirijate de George Georgescu. Prima audiție a *Simfoniei I-a Rustică, în la major* de N. Buicliu. Dirijată de George Georgescu. Recital de pian Nino Rossi; „interpret minunat al lui R. Schumann și al lui Beethoven din ultima manieră, precum și al întregului repertoriu pianistic modern, de la Debussy la autorii italieni contemporani..."/

118. COMARNESCU, P.: *Ansamblurile artistice de front ale Armatei Roșii*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 12, nr. 2, febr. 1945, p. 468. /Au susținut reprezentații la Aro, în ian. 1945, cu concursul A.R.L.U.S.-ului — cor, orchestră și balet./

119. RĂDEANU, Eduard: *Orchestre, compozitori și soliști noi*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 12, nr. 4, aprilie 1945, p. 210. /Despre dirijorii Matei Socor, Mihail Jora, Egizzio Massini Vasile Jianu. Compozițiile simfonice de Șostakovici, M. Jora, M. Andricu, Matei Socor, etc. Concertele George Enescu. Interpreți noi: Ghitta Mendel-Schapira, Vasile Jianu, Radu Mihail, Walfisch, Theodor Lupu. *Evgheni Oneghin* la Opera Română./

120. * * *: *„Lumea de mîine" văzută de maestrul Enescu și de prof. Al. Rosetti*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 12, nr. 4, aprilie 1945, p. 215—216. /Extrase din interviurile lui Ion Biberi publicate în *Democrația* an 2, nr. 20 și 21, 1945./

121. RĂDEANU, Eduard. *Solii artei sovietice*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 12, nr. 4, aprilie 1945, p. 235. /Au dat concerte — festivaluri la sala Aro. Cu concursul lui David Oistrach, Lev Oborin, Elena Kruglikova, Petre Kiricek, dansatorii O. V. Lepeșinskaia, P. A. Gusev, Emanoil Kaminka./

122. RĂDEANU, Eduard: *David Oistrach și Lev Oborin*. În: *Rev. Fundațiilor Regale*, Buc., 12, nr. 4, aprilie 1945, p. 236. /Soliști ai orchestrei Filarmonicii dirijate de George Enescu și ai orchestrei Radio dirijate de Matei Socor. Oistrach a interpretat *Concertul pentru vioară* de Ceaikovski și cel de Mendelssohn, Oborin — *Concertul pentru pian* de Ceaikovski și *Concertul în fa minor* de Chopin./

Scanned with OKEN Scanner

123. RĂDEANU, Eduard: *Concerte simfonice de la Roussell la Şostakovici*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 12, nr. 5, mai 1945, p. 452—456. /Prezentarea la concertele Filarmonicii a *Simfoniei Leningradului, a VII-a, în Do major, pp. 60* de Dmitri Şostakovici, dirijor Enescu; *Simfonia fantastică* de Berlioz, *Paştele rus* de Rimski-Korsakov, *Concertul pentru corn şi orchestră în mi bemol minor* de Mozart. Vasile Jianu a dirijat *Simfonia I-a* de Brahms şi Suita românească de Enescu. La Radio au dirijat Alfred Alessandrescu, Th. Rogalski, Mircea Bârsan. Soliştii Filarmonicii: Magda Nicolau — pian —, Valentin Gheorghiu — pian —, Stavăr Nistor — corn —, Soliştii Radio-ului: Irina Lăzărescu — canto —, Gabriel Banat — vioară —, Radu Negreanu — pian —./

124. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Vera Proca*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 12, nr. 7, iulie 1945, p. 230—231. /Recital de balet realizat pe fondul muzical al lucrărilor compozitorilor români inspirate de folclor./

125. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Alte recitaluri de dans*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 12, nr. 7, iulie 1945, p. 231—232. /Despre recitalul Lizanei Cristescu — Stere Popescu şi cel al terţetului Rosette Moccia, Lizzi Lind şi Indira Mlgund, conduse — coregrafia şi regia — de Elena Penescu-Liciu./

126. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Trude Kressel*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 12, nr. 8, august 1945, p. 462. /Evidenţiate tinerele talente din Conservator, de la clasa Mariei Filotti, Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, Victor Ion Popa./

127. TUDOR, Andrei: *Notă despre tradiţia în muzica sovietică*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 12, nr. 1, sept. 1945, serie nouă, p. 162—164. /Despre concertele simfonice ale ultimei stagiuni ce au permis o recapitulare a repertoriului de muzică rusă cîntat în România, de la Glinka pînă la Şostakovici. Prezentarea compozitorilor./

128. BRUTEANU, Coleta: *Enescu*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 13, serie nouă, nr. 1, ian. 1946, p. 226. /Cronică pentru interpretarea la Ateneu a *Concertului de vioară în Mi major* de Bach. Aprecieri sumare şi despre creaţie./

129. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Concert din muzică de Bach*. În: *Rev. Fundaţiilor regale*, Buc., serie nouă, 13, nr. 1, ian. 1946, p. 228—229. /Susţinut de orchestra A.C.T.-ului, dirijor C. Silvestri, solist Cornel Gheorghiu. Din program: Concert de Vivaldi, două concerte de Bach pentru 3 şi 4 piane — cu Alexandru Demetriad, Mircea Brucăr, Virgil Gheorghiu.

130. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Seară de operă*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 13, serie nouă, nr. 1, ian. 1946, p. 229—2 1. /Cronică la spectacolul *Lakmé* cu Margareta Metaxa./

131. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Spectacol de balet*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 13, serie nouă, nr. 1, ian. 1946, p. 231. /Cronică la premiera spectacolului de la Operă cu *Rapsodia a II-a* de Liszt, *După-amiaza unui faun* de Debussy, *Seherazada* de Rimski-Korsakov, în interpretare coregrafică./

132. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Alexandru Demetriad*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 13, serie nouă, nr. 1, ian. 1446, p. 232—233. /Cronică la concertul Filarmonicii dirijat de Enescu, în care a fost solistul *Concertului pentru pian* de Brahms; Despre recitalul susţinut la Ateneu — în program de Bach, Schumann, Chopin./

133. * * *: *Cariera de dansator*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 13, serie nouă, nr. 3, martie 1946, p. 675. /Aprecieri generale despre cariera de dansator publicate de Ovidiu Constantinescu în *Dreptatea Nouă*, 2, nr. 180, în urma participării la repetiţia unui recital de dans al Floriei Capsali./

134. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Floria Capsali*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 13, serie nouă, nr. 4, aprilie 1946, p. 937. /Cronică la recitalurile prezentate la Studioul Teatrului muzical. În program *Jongleurul, Ondina* — muzica de Debussy, *Fusul* — muzica de Marţian Negrea, *Poemul Dramatic* — muzica de Bach, dansuri spaniole pe muzică de Ravel şi Albeniz, etc. Partener: Mitiţă Dumitrescu. La pian: Frederica Rosen./

135. CONSTANTINESCU, Ovidiu: *Concertele Societăţii Compozitorilor*. În: *Rev. Fundaţiilor Regale*, Buc., 13, serie nouă, nr. 6, iunie 1946, p. 464. /Audiţia cu program de lieduri de-

Scanned with OKEN Scanner

URSS, St. Ruha — R. F. Germania, L. Spiess — SUA și URSS, Z. Pally — R. F. Germania și Luxemburg, *Musica Nova* — Polonia și Cehoslovacia, *Corul Madrigal* — R. D. Germană, *Orchestra Conservatorului Gh. Dima* — R. F. Germania, *Opera română din București* — Cehoslovacia, M. Răducanu și Gh. Căciuleaunu — Festivalul Edinburg, C. Hamel și P. Rotaru — Franța./

97. *Échos*. În: 26, nr. 2, 1972, p. 106—107. /Turnee: M. Răducanu și Gh. Căciuleanu — Chile, C. Hamel și L. Dacian — Franța, Gh. Cotovelea și C. Hamel — Bulgaria, D. Iordăchescu — SUA, Franța, Spania. Oaspeți: *Ansamblul Operei Philada* din Phenian, *Ansamblul folcloric de stat* (Ungaria), *Ansamblul folcloric Kokofacin* — Skoplje (Iugoslavia), opera „*Nu va primi Premiul Nobel*" de A. Stroe la Kassel (R. F. Germania), regia: U. Melchinger, dirijor: G. Albrecht./

98. *Échos*. În: 26, nr. 3, 1972, p. 139. /Turnee: C. Gheorghiu — Bayreuth, N. Boboc — Israel, Franța, Polonia, Grecia, *Cvartetul muzica* — SUA, Canada, L. Spiess — *Teatrul San Carlo*, — Neapole, Oaspeți: *Filarmonica din Birmingham, Filarmonica pomeraniană*, — Polonia, *Orchestra de cameră* — Paris, T. Aubin, S. Baudo (Franța), R. Benzi, T. Gobbi Italia), L. Foster (SUA), P. Klecki, I. Markewici (Elveția), Z. Kosler (Cehoslovacia), A. Fistulari (Anglia), E. Marzendorfer, P. Badura — Skoda (Austria), C. Eschenbach (R. F. Germania), I. Yamove (Japonia), V. Tretiakov, E. Mironicenko (URSS), D. Schneidermann (Bulgaria)./

99. *Échos*. În: 27, nr. 1, 1973, p. 122. /Oaspeți la *Festivalul „Toamna muzicală clujeană"* (1972): *Filarmonica din Dresda*, dirijor G. Herbing, W. van Otterloo (Țările de Jos), M. Hanford (Anglia). Oaspeți la București în partea I-a stagiunii 1972—1973: :*Orchestra de muzică clasică japoneză „Nipponia", „Soliștii din Zagreb", „Muzicienii din Paris"* ,*Trupa de balet contemporan* dirijor A. Nicolais (SUA), Turnee: *Opera română* — Grecia, Jugoslavia, *Opera din Cluj* — Italia, G. P. Anghelescu-Monaco, Paris, alături de J. P. Rampal și P. Pierlot, *Filarmonica G. Enescu* dirijor G. Niculescu — Nisa, V. Manu — Italia, *Academica* — Belgia, *Orchestra de cameră a Filarmonicii* din Cluj, dirijor M. Cristescu — Polonia.

100. *Échos*. În: 27, nr. 2, 1973, p. 151—152. /*Premiul „Bonnier"* al Academiei franceze din Paris, decernat în 1972 monografiei *G. Enescu* (Academia R.S.R.) coordonator de M. Voicana. Turnee: *Musica Nova* — URSS, E. Cernei — Moscova, *Ansamblul de cîntece și dansuri populare al U.T.C.* — Suedia, Norvegia, Danemarca. Concert N. Bretan cu L. Konya și F. Weiss la Washington./

101. *Échos*. În: 27, nr. 3, 1973, p. 154. /Turnee: A. de Almeida, *Orchestra simfonică de stat a cinematografiei sovietice* cu un concert de muzică românească în sala Conservatorului din Moscova, dirijor A. Haciaturian, lucrări de: C. Dan Georgescu, M. Jora, M. Chiriac, P. Popescu la orchestra *Pasdeloup* — Paris și în R. D. Germană./

102. *Échos*. În: 27, nr. 4, 1973, p. 154. /*Festivalul M. Callas* — Barcelona 1973 — laureați: M. Marinescu, M. Cornescu, C. Zaharia. Oaspeți la *Festivalul „Timișoara muzicală"*: *Bach solisten des Gewandhauses* (Leipzig), V. Tretiakov (URSS), N. R. Lemeni și Bruno Prevedi (Italia). Zilele muzicale R. D. Germană la București.

103. *Échos*. În: 28, nr. 2, 1974, p. 148. /Soprana M. Crișan după un turneu în Turcia, la Teheran./

104. *Échos*. În: 28, nr. 4, 1974, p. 156. /Turnee: *Ansamblul „Doina Ilfovului* la *Festivalul Lure France, Ansamblul „Călușul"* (Scornicești) la *Festivalul din Saintes și Gannat* (Franța), I. Iliescu în Bulgaria, M. Constantinescu și V. Ștefănescu — Spania, *Incantații* de C. Țăranu la *Severance Hall* cu *Orchestra simfonică* din Cleveland (SUA), dirijor L. Foster; *Simfonia II* de A. Vieru cu orchestra Radio — Berlin, dirijor A. Markowski. Oaspeți: *Ansamblul A. Ailey* (SUA), *Ansamblul A. Berg* (Viena), E. Doneux (Bruxelles), Y. Sato (Japonia)./

105. *Échos*. În: 29, nr. 2, 1975, p. 101, 121. /Turnee: I. Voicu — Geneva, H. Brănișteanu, C. Dumitru — Düsseldorf, *Ansamblul folcloric „Someșul"* la Festivalul Dijon, *Madrigalul* — Helsinki, M. Slătinaru — Nistor — Zürick, Formația I. Budișteanu la Gretrescu în concert cu Orchestra din Bari la Petruzzeli (Italia).

dan, Repertoriu: prime audiții — *Cvartetul nr. 1* și *Vox Maris* de G. Enescu, *Concertul pentru violoncel* de A. Vieru —, lucrări de: I. Dumitrescu, M. Jora, P. Constantinescu, P. Bentoiu, H. Jerea, D. Popovici, C. Țăranu, T. Ciortea, L. Profeta: opera *Pelleas și Mélisande* de Debussy./

356. *Échos*. În: 21, nr. 4, 1967, p. 158—159. /Invitați la cea de a IV-a ediție a *Festivalului G. Enescu*: *Filarmonica* din Moscova dirijor K. Kondrașin, *Filarmonica* din Los Angeles, dirijor Z. Mehta, *Corpul de balet al Operei din Paris*, *Cvartetul Tatrai*, (Ungaria), A. Erede (Italia), A. Dorati (Anglia), K. Mazur (R. D. Germană), Van Cliburn (S.U.A.), F. Gulda (Austria), I. Stern (S.U.A.), M. Rostropovici (U.R.S.S.), C. Watson (S.U.A.), N. Boulanger (Franța), A. Marescotti (Elveția), R. Liebermann, H. Sass, W. Egk (R. F. Germani), A. Webersinke (R. D. Germană), R. Vlad (Italia). Premiați la Festival: Z. Vinnikov, B. Kotorovici (U.R.S.S.), R. Lupu, D. Grigore, V. Cortez-Guguianu, N. Totzeva (Bulgaria), D. L. Konya./

357. *La musique roumaine au V-e Festival G. Enesco*. În: 24, nr. 4, 1970, p. 129—130. /Referiri la lucrări românești prezente în cadrul *Festivalului*, compuse de: D. Cuclin, S. Toduță, Gh. Dumitrescu, I. Dumitrescu, Z. Vancea, A. Stroe, T. Olah, Șt. Niculescu, Th. Grigoriu, M. Marbé, D. Constantinescu, W. Berger, D. Capoianu, D. Popovici, A. Vieru, A. Rațiu, C. Țăranu.

358. *Échos*. În: 24, nr. 4, 1970, p. 131. /Oaspeți la *Festivalul G. Enescu London Symphony Orchestra*, dirijor A. Prévin, *Gewandhausorchester* Leipzig, *Filarmonica* din Varșovia, Cvartetele *Juilliard* (S.U.A.) și *Smetana* (Cehoslovacia), *Baletul Teatrului Academic Kirov din Leningrad*, P. Paray (Franța), P. Klecki (Polonia), J. Bird (Anglia), P. Badura-Skoda (Austria), J. P. Rampal (Franța), M. Rostropovici (U.R.S.S.), H. Szeryng (Mexic), W. Schneiderhan (Austria), N. Ghiuzelev (Bulgaria)./

359. VICOS, Eugen: *Le Festival international Georges Enesco*. În: 27, nr. 4, 1973, p. 146—147./ Invitați: *Collegium Aureum* (R. F. Germania), *Madrigaliștii* din Praga, Y. Menuhin, *Cvartetul de coarde — Tokio*, G. Prêtre (Franța), G. Rojdestvenski (URSS). Participanți la *Festival*: *Filarmonica Moldova* din Iași, dirijor I. Baciu, *Orchestra de cameră București*, dirijor I. Voicu, corul *Madrigal*, Gh. Zamfir. Prima audiție a lucrării *Freamătul pădurii* de G. Enescu./

360. GHECIU, Radu: *Le VIII-e Festival international G. Enesco*. În: 34, nr. 1, 1980, p. 119—123. /Impresii semnate de: N. Magaloff, R. Benzi, V. Tretiakov, Z. Krauze, A. Ailey. Participanți: *Filarmonica* din Brașov, dirijor I. Ionescu — Galați, *Voces contemporane* din Iași, *Capela Transilvanica* din Cluj-Napoca, *Orchestra de cameră* din Tg. Mureș; invitați de peste hotare: *Deutsche Kammerakademie* (R. F. Germania), *Gabrielli Brass Ensemble* (Anglia), *Collegium Musicum* (Iugoslavia), *Compania Miyagi Minoru* (Japonia), *Alvin Ailey* (S.U.A.), N. Magaloff, V. Tretiakov, R. Kabaivanska, (Bulgaria), J. Hrncic (Cehoslovacia), R. Benzi (Italia), J. Czekai (Polonia), P. Schwartz (R. F. Germania); interpreți români: M. Basarab, L. Baci, M. Cioromila, M. Martin. I. Dumitrescu, D. Râpeanu, I. I. Roncea, D. Iordăchescu, M. Cristescu./

361. SULIȚEANU, A.: *Ruftna Leites*: *Se connaître par la musique*. În: 34, nr. 2, 1980, p. 119—123. /Un interviu despre impresiile rămase după *Festivalul G. Enescu*, despre spectacolele de operă din cadrul Festivalului și despre opera *Oedip*./

Scanned with OKEN Scanner